SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 433 « Concepts et Langages »

Laboratoire de recherche STIH

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Langue française

Présentée et soutenue par :

Laure-Anne Caraty

le : 16 novembre 2023

Réception et étude de la poésie lyrique médiévale de langue d'oc au siècle des Lumières :
œuvres et manuscrits de La Curne de Sainte-Palaye
Volume 1

Sous la direction de :

M. Gilles SIOUFFI - Professeur, Sorbonne-Université

Mme Gilda CAÏTI RUSSO - Professeure, Université Paul-Valéry, Montpellier III

Membres du jury :

M.Sébastien DOUCHET - Maître de conférences HDR, Aix-Marseille Université

Mme Géraldine VEYSSEYRE - Maître de conférences HDR, Sorbonne-Université

M. Fabio ZINELLI - Professeur, EPHE, Président du jury.

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

Remerciements

Je témoigne toute ma reconnaissance à mes deux directeurs de recherche, M. Gilles Siouffi professeur à Sorbonne-Université et Mme Gilda Caïti-Russo professeure à l'université Paul-Valéry Montpellier III, pour leurs conseils, leur relecture, leur soutien, leur confiance et leur bienveillance pendant ces années passionnantes de travail.

J'adresse de sincères remerciements au personnel de la bibliothèque de l'Arsenal, en particulier M. Jérémy Chaponneau chargé de la collection de manuscrits médiévaux et du XVIe siècle et Mme Claire Lesage cheffe du Service collections, responsable des manuscrits du XVIIe au XXIe siècle, ainsi qu'à Mme Marine Douchin, aide-documentaliste de la bibliothèque de l'UFR de Langue Française (BLOR). Je les remercie de m'avoir permis d'accéder aux collections de ces deux sites, de m'avoir aidée à consulter certains ouvrages et de m'avoir toujours accueillie avec beaucoup de convivialité.

Je remercie chaleureusement Mme Hélène Biu, maître de conférences en linguistique médiévale et philologie romane à Sorbonne-Université, pour ses relectures, sa grande gentillesse, ses encouragements sincères et surtout son amitié qui ont beaucoup compté pour moi pendant ces années.

J'adresse également des remerciements amicaux à Mme Camilla Talfani, maître de conférences et chercheuse FNS Sénior à l'université de Lausanne, pour m'avoir transmis ses transcriptions du chansonnier **R** et soutenue pendant ma rédaction.

Je remercie également M. Gilles Couffignal, maître de conférences en histoire de la langue à Sorbonne-Université. Il me proposa, il y a cinq ans, une liste de sujets de travail de master où figurait un chansonnier moderne conservé à la Sorbonne. Ce manuscrit était le point de départ de toutes les recherches passionnantes que j'allais mener les années suivantes.

J'exprime enfin toute ma gratitude aux personnes sans qui cette thèse n'aurait pas pu aboutir et que je ne peux malheureusement pas citer de façon exhaustive : mes parents et mon frère, Mme Geneviève Silvan, MM. Dominique et Yann Caraty ; mon oncle, M. François Silvan ; ma très chère amie, Mme Ophélia Marbœuf ; et tous mes amis, Myriam, Marie, Deborah, Claire, Jean-Loup, Pablo... Merci pour votre compréhension lorsque je devais travailler. Merci pour le réconfort et la confiance que vous m'apportiez, lorsque je doutais de pouvoir mener à bien ce grand travail.

Sommaire

Introduction ……..9

Première partie. La construction patrimoniale de la réalité poétique des troubadours depuis la Renaissance

Chapitre 1 Préliminaires **…….21**

Chapitre 2 Panorama de la réception des troubadours aux XVIe et XVIIe siècles**……..45**

Chapitre 3 La réception des troubadours au XVIIIe siècle**…….85**

Chapitre 4 La Curne de Sainte-Palaye dans le cercle des provençalistes savants du XVIIIe siècle**……..103**

Deuxième partie. La lecture érudite des troubadours par Sainte-Palaye du XVIIIe siècle

Chapitre 5 Édition de quelques échantillons des recueils **E** et **G**……...**127**

Chapitre 6 Étude qualitative des copies modernes des recueils **E** et **G**……..**163**

Chapitre 7 Le travail de Sainte-Palaye : étude de l'organisation externe et interne des chansonniers 3091-3100**…….……..197**

Chapitre 8 Le travail philologique du / des textes des recueils de Sainte-Palaye**……...221**

Chapitre 9 Le texte critique des marges des chansonniers 3091-3100 première partie : essai d'étude et d'interprétation des gloses linguistiques**……...……299**

Chapitre 10 Le texte critique des marges des chansonniers 3091-3100 deuxième partie : essai d'étude et d'interprétation des gloses de poésie**…….345**

Chapitre 11 Les *traductions* de Sainte-Palaye : transmettre le *trobar* et une lecture des troubadours**…….……..395**

Troisième partie. Continuité et postérité du travail de Sainte-Palaye fin du XVIIIe et début du XIXe siècle

Chapitre 12 L'*Histoire littéraire des troubadours* : perte de la réception et du travail de Sainte-Palaye**……..491**

Chapitre 13 Les matériaux de Sainte-Palaye comme outils des premiers philologues romanistes **…….…..553**

Conclusion……..637

Bibliographie…….643

Introduction

Plusieurs travaux d'histoire littéraire du XXe siècle (voir notamment Lafont 1982 ; Jeanroy 1931 ; Bec 1981 et Martel 2015) rapportent qu'avant la période romantique les poèmes des troubadours auraient été très mal connus du public, qu'il soit savant, occitaniste ou non, féminin ou masculin. Cette méconnaissance aurait pris fin en 1816 grâce à la publication du *Choix des poésies originales des Troubadours* de François-Just-Marie Raynouard (1761-1836). L'ouvrage proposerait pour la première fois aux lecteurs de lire les poèmes du *trobar*, et plus uniquement le récit fictionnel des vies des troubadours, appelé le « texte-troubadour » par Robert Lafont (1982, 27) : un récit inspiré des *vidas* et *razos* médiévales, qui avaient jusque-là supplanté la production poétique auprès du public. L'innovation de l'édition tient aussi à la conservation de la langue source des textes sans traduction au regard. Autant de choix éditoriaux qui n'avaient jamais été adoptés jusqu'alors pour la lyrique d'oc, et ce parce que les circonstances historiques et les tendances culturelles ne permettaient pas de l'envisager.

Nous en voulons pour preuve l'*Histoire littéraire des troubadours* (1774), signée du nom de Jean-Baptiste la Curne de Sainte-Palaye (1697-1781), qui a longtemps été critiquée (Lafont 1982 ; Jeanroy 1931). Inscrite dans la vogue troubadour du XVIIIe siècle, cette publication ne consiste pas en la diffusion des poèmes d'oc, mais en la présentation de leurs compositeurs, assortie d'un petit aperçu de leur répertoire respectif traduit en français. Rien, donc, qui permette vraiment aux lecteurs de se faire une idée précise du *trobar*. Pire, la recherche lui reproche encore de perpétuer des inventions sur les troubadours - telles que les cours d'amour ou le mythe du grand Romieu - constituées anciennement par une autre œuvre de la réception française sur le sujet, la première : *Les vies des plus célèbres et anciens Poètes provensaux* (1575) de Jean de Nostredame (1522–1577).

La contribution de Sainte-Palaye à la réception des troubadours est généralement réduite à l'*Histoire littéraire*, quoiqu'elle ait été rédigée par une autre main : celle de l'abbé Claude-François-Xavier Millot (1726 – 1785). En conséquence, le regard de cet érudit sur les troubadours ne nous est connu que par le truchement de son continuateur, ainsi que la sélection des matériaux que ce dernier a effectuée. Et, alors que la réception de Sainte-Palaye tient justement à ses travaux manuscrits, la préférence encore donnée aujourd'hui à l'*Histoire littéraire* cause une grande méconnaissance de ses travaux authentiques, malgré quelques

expertises isolées de certains volumes[1]. Ses *Glossaire de la langue des troubadours* (les mss. Paris, Bnf, Moreau 1572-1581) et *Glossaire provençal* (les mss. Paris, BnF, Moreau 1568-1571) ont notamment fait l'objet de quelques études (Schlieben-Lange 1990 et 2002 ; Fabié 2014, 2018 et 2021) ayant conclu à la bonne qualité et à la richesse de leurs analyses lexicographiques. En revanche, rien sur les *Recueils des poésies des troubadours*, les mss. Paris, Arsenal, 3091-3100, n'a été proposé à ce jour, et en particulier sur les annotations de marges philologiques, linguistiques, littéraires, historiques ou relatives à la traductif qu'ils contiennent. De même, si ces manuscrits apparaissent dans les bibliographies philologiques (voir notamment Chabaneau 1886, 67 ; Martin 1887, 219-222 ; Jeanroy 1922, 14 ; Camps 2018, 40) ainsi que dansl l'édition de Bauquier de la correspondance des provençalistes ([2003] 1880), ils ne sont jamais présentés que comme des copies de modèles médiévaux dont on ne mesure pas vraiment l'importance. Quant aux volumes consacrés aux traductions, deux séries de *codices* conservées à l'Arsenal (mss. Paris, Arsenal 3281-3284) et sur le site Richelieu de la BnF (mss. BnF, Moreau 1584-1587), aucune étude ne les mentionne pour examiner en détail les versions françaises des poèmes. Quoiqu'Eleonora Vincenti les évoque dans sa *Bibliografia antica dei trovatori* (1963, LIX), le propos se recentre rapidement sur les traductions publiées dans l'*Histoire littéraire*.

L'histoire de la réception des troubadours ignore donc précisément où en est la connaissance sur le *trobar* au début du XIXe siècle. Et cette carence tient au fait que le travail de Sainte-Palaye sur le sujet, en particulier celui qui n'a pas été choisi pour figurer dans la publication finale, n'a pas fait l'objet d'une recherche approfondie. Or, pour que Raynouard ait pu éditer les troubadours, il faut qu'une certaine somme de travail préparatoire, si ce n'est au moins un débroussaillage, pour reprendre l'image de Fanny Maillet à propos du labeur mené à la même période sur la littérature d'oïl (2014, 58), ait été abattue, ne serait-ce que sur le plan philologique[2].

[1] Le cas n'est pas isolé. Fanny Maillet a dressé le même coustat pour l'étude de la réception des fabliaux français : « Et s'il est aujourd'hui légitime d'envisager de belles avancées en regardant au-delà du *NRCF*, il est clair que la recherche sur les fabliaux a encore beaucoup d'enseignement à tirer des œuvres des "anciens", pourvu qu'on ne se contente pas de regarder ce qui a été imprimé, et qu'on aille voir aussi ce qui ne l'est pas. » (2014, 58). Sébastien Douchet remarque la même chose pour la réception du Moyen Âge au XVIIe siècle : « Tous les travaux consacrés à la réception de ces textes s'appuient sur la production imprimée : les sources médiévales du XVIIe siècle apparaissent massivement dans les travaux critiques comme étant uniquement puisées aux livres d'histoire des XVIe et XVIIe siècles, et aux imprimés modernes des textes médiévaux conservés dans les bibliothèques. » (2022, 17).

[2] « En somme, l'histoire de la discipline doit certainement beaucoup à ces défricheurs de fabliaux [Étienne Barbazan, La Curne de Sainte-Palaye, le marquis de Paulmy], car sans ces premières coupes dans la forêt vierge, la génération suivante [les romanistes du XIXe siècle] n'aurait pas pu progresser aussi vite ni de façon aussi ciblée. »

Quelques provençalistes, à la suite de l'humaniste Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), avaient commencé à récolter plusieurs manuscrits des troubadours afin de les collationner. Où en est cette entreprise au XVIIIe siècle, lorsque Sainte-Palaye commence à travailler ? L'étendue de la *recensio* des témoins n'est jamais précisée par les publications retraçant l'histoire de cette réception. On ignore également quelle méthode d'étude est appliquée aux éventuels chansonniers sur lesquels l'érudit travaille. Des chercheurs ont supposé, grâce à son étude sur la littéraire d'oïl, qu'il recourait à la méthode de Bentley et celle de Mabillon (Maulu 2007, 237 ; Gossman 1968, 227). Fanny Maillet a, quant à elle, remarqué qu'il procédait souvent à la copie de plusieurs échantillons d'un même texte (2014, 50). Mais rien de très détaillé n'a été avancé pour la partie occitane de son travail. La question est pourtant primordiale. Les recueils sont massivement annotés et collationnés : que peut-on tirer de ces notes quant au labeur de l'érudit et à sa réception des troubadours ? C'est sans compter le fait que chaque commentaire est orienté vers une discipline spécifique : philologie, linguistique, métrique, littérature, etc. Les recherches de Sainte-Palaye pourraient certainement être beaucoup plus riches et complexes que ne l'a laissé supposer l'*Histoire littéraire*. Qui plus est, un système de sigles permet au lecteur de s'orienter entre les *codices* et de retrouver la traduction de tel poème dans un des volumes de traduction. Pourquoi l'érudit met-il donc au point cette organisation des manuscrits ?

Sur le plan linguistique, on méconnaît encore beaucoup le lien que les glossaires cités plus haut entretiennent avec les autres manuscrits. Pourtant, des systèmes de renvois et des référencements grâce aux sigles paraissent lier tous les documents entre eux. Ils invitent naturellement à s'interroger sur les phases du travail de Sainte-Palaye : peut-on, par exemple, supposer que les glossaires ont constitué une étape entre la collation des témoins et la traduction ? Autrement, quel rôle l'académicien leur destinait-il ? Cette partie des recherches a elle aussi été tue dans l'*Histoire littéraire*, laissant ainsi croire que rien n'avait été fait sur la langue ou, du moins, sur le plan lexicographique. Il y aurait pourtant un intérêt à comparer les glossaires de l'érudit avec le *Glossaire occitanien* (1819) d'Henri Pascal de Rochegude (1741 -1834) ainsi qu'avec le *Lexique roman* (1838) de Raynouard, afin d'estimer ce qu'ils doivent peut-être aux études de l'érudit des Lumières.

Le constat vaut également pour les traductions conservées dans les manuscrits. Leur qualité et leur originalité n'ont encore jamais été évaluées, aucune comparaison avec leurs versions publiées n'a été proposée, si bien qu'on ignore en fin de compte à quel point le rédacteur Millot a remanié les versions initiales de Sainte-Palaye. Nous sommes d'ailleurs incapables de les caractériser précisément : s'agit-il de versions, d'adaptations, de traductions fidèles ou libres ?

Quels enseignements peut-on tirer de ce choix éditorial de transmission ? Surtout, étant donné l'absence d'édition manuscrite ou publiée des poèmes en langue source, pourrait-on retrouver l'hypothèse probable du texte médiéval que l'érudit se constitue à la fin de son travail philologique par le truchement de sa traduction ?

À plus large échelle, les liens entre les manuscrits de l'érudit questionnent aussi sur la nature et la richesse de sa recherche. Leur abondance, alliée à la diversité de leur contenu, invite à se demander si le regard que l'académicien pose sur les troubadours est novateur pour l'époque. Que fait-il de plus ou de moins que ses prédécesseurs et que les romanistes qui le suivront ? En tout cas, une brève inspection de ses divers *codices* tend à supposer que son travail a dû être beaucoup plus avancé que ce que l'on a cru jusqu'à présent. Nous sous-estimons les apports que contiennent peut-être ses documents de travail. Situation très paradoxale d'ailleurs, étant donné l'emploi revendiqué des manuscrits de l'érudit par les premiers romanistes du XIXe siècle pour leurs traductions ainsi que les copies des poèmes en occitan médiéval. Un recours tel, qu'il suggère bien que la qualité des travaux préparatoires du provençaliste surpassait certainement celle de l'*Histoire littéraire*, et qu'une progression depuis les premières recherches de Peiresc avait dû s'opérer.

Au regard de tous ces constats sur les manques actuels de l'histoire littéraire, et surtout de la méconnaissance du labeur de Sainte-Palaye, nous cherchons à caractériser le tournant qu'a pu représenter le travail de ce dernier dans l'histoire de la réception des troubadours.

Le premier enjeu est de nature philologique, compte tenu des collations et des sigles que révèlent ses recueils. Mais plus que de décrire l'organisation des volumes et leur fonctionnement, nous souhaitons comprendre ce à quoi Sainte-Palaye veut aboutir en recourant à une ou plusieurs méthodes philologiques particulières. S'il applique aux poèmes celle de Bentley, par exemple, quelle forme ou idée du texte cherche-t-il à atteindre grâce à elle ? Et en quoi cette conception du texte diffère-t-elle de celles de ses prédécesseurs ? L'objectif du versant philologique de cette thèse doit, à notre avis, comprendre d'une part les particularités de la version des poèmes établis par l'académicien ; et d'autre part comment elle a pu influencer notre approche actuelle des textes. L'opération requiert naturellement de prendre en compte les parties de son travail les plus délicates et infimes à traiter : ses notes de marges touchant à divers domaines. Ces commentaires nous font supposer que la lecture de la lyrique est critique et qu'elle ne se borne pas à la simple lecture informative d'un *lecteur ordinaire,* selon le mot de Thérien (2007, 23). Reste cependant à en mesurer toute l'étendue.

En ce qui concerne la linguistique, par exemple, la recherche n'a jusqu'à présent jamais reconnu à Sainte-Palaye un quelconque travail de description de la langue, hormis Gossman qui

a signalé la découverte du futur périphrastique par l'érudit (1968, 206-207). Mais si ses notes se révèlent être plus avancées dans la description de l'occitan, et pas uniquement cantonnées au champ lexicographique, quel statut faudra-t-il leur donner, attendu que les témoignages écrits ne rapportent pas qu'il projetait de rendre compte de la grammaire de l'ancienne langue ? La nature et le sujet de ses notes doit faire l'objet d'une réflexion, ne serait-ce que pour établir quel degré de connaissances linguistiques de l'occitan les Lumières ont atteint. Et à l'échelle du seul travail de Sainte-Palaye, la place de ses notes dans la marge, plutôt que dans un manuscrit qui leur serait dédié, appelle à être discuté pour statuer sur leur rôle dans le projet d'ensemble de l'académicien. La question est la suivante : la place à la marge des pages signifie-t-elle que le travail linguistique tient une place de second ordre et n'a pas pour vocation d'être soumis plus tard au public ?

La question vaut également pour les notes littéraires, dont la présence ne va pas non plus de soi. La recherche tend généralement à dire que Sainte-Palaye ne lisait les textes médiévaux que pour y trouver des informations historiques, lui-même d'ailleurs leur attribue cette fonction. Mais en ce cas, pourquoi prendre la peine de relever la particularité des rimes, des effets sonores ainsi que toutes sortes de qualités esthétiques des poèmes ? On s'interroge, par ailleurs, sur l'écho que cette lyrique peut rencontrer au moment où la poésie française traverse une véritable crise. La présence de nombreux commentaires dans les marges tendrait à montrer que ce contexte n'a pas nui à cette partie du travail, et plusieurs hypothèses peuvent être proposées pour justifier leur présence. On supposerait d'abord que l'érudit reconnaîtrait la valeur littéraire des textes et percevrait leurs qualités esthétiques : il reporterait tout cela dans les marges. D'un autre côté, la piste de l'actualisation des poèmes est également envisageable. Dans ce cas, c'est surtout la forme qu'elle a pu prendre qui nous intéresse, et si Sainte-Palaye comptait la diffuser à un public dont il faudrait déduire le profil général. La publication de traductions est suggérée par l'existence même de ses manuscrits de traduction, la diffusion de la lyrique était sans doute envisagée par ce biais. Mais ses versions françaises étaient-elles aussi destinées à être accompagnées d'explications pour en actualiser la lecture ou pour en proposer une interprétation ?

L'étude du travail de Sainte-Palaye doit s'intéresser à chaque partie et domaine qui l'ont constitué pour en mesurer l'étendue et la richesse. Néanmoins, elle doit également les replacer dans le projet global de l'académicien pour véritablement comprendre l'objectif de son labeur. Si celui-ci adopte différentes postures lors de sa lecture, quelle est celle qui semble être la plus prééminente ? Quelle est celle qui l'aurait emporté au moment de présenter la lyrique des troubadours au public, d'après ce que nous pouvons voir dans les manuscrits ? La nature de sa

réception doit être située entre, d'un côté, la posture du savant intéressé par des sujets érudits précis dans chaque poème susceptible de nourrir une réflexion érudite, et de l'autre celle du lecteur plus *ordinaire* (Thérien 2007, 23) accoutumé à fréquenter les salons. C'est en déterminant la nature ou l'équilibre de sa réception entre ces extrêmes que nous espérons pouvoir mesurer les avancées et l'originalité de son travail.

Notre étude s'appuiera principalement sur les manuscrits de l'érudit conservant chacun une partie de ses recherches sur la lyrique. Les *Recueils des poésies des troubadours* (les mss. Paris, Arsenal, 3091-3100) nous occuperont principalement car ils constituent le cœur du travail de l'académicien : ce sont eux qui conservent les copies des poèmes annotées de sa main, ainsi que les notes de marge. Nous inspecterons l'ensemble de cette série de *codices* pour en comprendre la logique, le fonctionnement et les liens avec les autres documents de travail disponibles en bibliothèque. Le choix anthologique de leur contenu sera interrogé à cette occasion, au regard des liens éventuels que nous aurons peut-être mis en évidence entre chacun des exemplaires. Par *contenu*, nous entendons naturellement les poèmes des troubadours copiés sur les pleines pages des folios. Nous serons particulièrement vigilante aux éventuels écarts qu'ils présenteront avec leurs modèles, tant sur le plan de la fidélité des leçons que sur leur mise en page.

Toutefois, nous incluons également à ce contenu les annotations des marges et des interlignes inscrites par l'érudit. Ce sont sur elles que nous nous appuierons le plus pour mener notre étude dans chacun des domaines que nous avons évoqués : philologique, linguistique, littéraire. Nous chercherons à mettre en relation les commentaires de l'académicien avec les éléments de la pleine page auxquels ils se rattachent, afin d'éprouver les hypothèses que nous avons formulées et répondre au questionnement que nous avons exposé. Nous ne traiterons pas l'ensemble des annotations de chaque discipline dans tous les manuscrits. Notre étude se concentrera sur un exemplaire de la série qui nous servira de spécimen, le ms. 3094 correspondant aux recueils **E** et **D** (copiés sur les chansonniers médiévaux **E** et **R**)[3]. Nous extrairons les commentaires qu'il conserve, pour les classer en fonction de leur discipline. Ainsi répertoriés, ils seront édités de façon anthologique dans nos chapitres, selon la manière dont ils nous permettront de faire progresser notre réflexion. Nous citerons parfois des notes extraites des recueils **A** (ms. 3091), **B** et **C** (ms. 3092), ainsi que **D** (ms. 3093), car ils ont été étudiés dans les années antérieures ; mais notre principal corpus d'investigation sera **E** et **G**[4]. Chaque

[3] Ce sont respectivement les ms. Paris, BnF fr. 1749 et ms. Paris, BnF fr. 22543.
[4] **A** a été copié sur l'actuel chansonnier **C** (ms. Paris, BnF fr. 856), **B** sur **S** (Ms. Oxford, Bodleian Library, Douce 269), **C** sur **B** (ms. Paris, BnF fr. 1592), et **D** sur **I** (ms. Paris, BnF fr. 854).

note motivera une petite étude de cas sur un mot, un vers, une strophe ou un poème, à partir de laquelle nous tirerons des conclusions sur le travail de Sainte-Palaye.

Le *Glossaire de la langue des troubadours* (les mss. Paris, Bnf, Moreau 1572-1581) sera également pris en compte dans la mesure où les référencements de ses articles renvoient aux recueils. Nous le mettrons surtout en relation avec les notes de linguistique pour statuer sur le rôle qu'elles ont pu jouer ou l'importance que l'érudit leur accordait.

Nous inclurons également les manuscrits de traduction, et en particulier ceux conservés à l'Arsenal, car les exemplaires de la série Moreau en sont des copies constituées pour Étienne Laureault de Foncemague (1694–1779), un collaborateur de l'érudit. Ils occuperont une place importante dans notre étude car ils représentent une partie de l'aboutissement du travail de diffusion des poèmes. Ils sont par ailleurs les mieux à même de nous renseigner sur la compréhension de la lyrique par Sainte-Palaye, tant du point de vue linguistique que littéraire. Quelques traductions seront analysées : elles seront choisies en fonction de la teneur des commentaires de marge qui les accompagneront, de la méthode de « translation » à laquelle elles se rattacheront ; et enfin selon qu'elles auront été conservées ou pas par l'abbé Millot dans l'ouvrage final. Les notices codicologiques des recueils que nous avons rédigés permettront de localiser aisément le texte source de chaque traduction.

Nous tiendrons compte de l'*Histoire littéraire* à la fin de notre enquête, pour la comparer à l'ensemble du travail de brouillon que nous aurons examiné dans les manuscrits. Nous la mettrons également en perspective grâce à la première rédaction d'ouvrage final qu'avait préparée l'abbé Marc-Antoine Laugier (1713-1769), le ms. Paris, BnF fr. 9409, et qui a finalement été écartée de la publication[5]. Les enseignements délivrés par l'ensemble de ces documents manuscrits seront comparés à l'*Histoire littéraire* afin d'établir les différences que nous soupçonnons exister entre celle-ci et le travail préparatoire de Sainte-Palaye.

L'étude de tous ces matériaux sera organisée en trois parties. La première sera essentiellement consacrée à l'histoire littéraire de la réception des troubadours. Après avoir défini dans un premier chapitre le concept de *réception* que nous utiliserons, et rappelé de quelle façon les poèmes des troubadours ont été mis en recueil à la fin du Moyen Âge, nous dresserons un panorama relatant la manière dont furent rédigés les premiers travaux de réception du *trobar*. Cet historique occupera trois chapitres, chacun plus ou moins consacré à une période spécifique. Le deuxième chapitre couvrira les périodes de la Renaissance et du XVIIe siècle : il débutera avec la publication des *Vies* de Jean de Nostredame. Il rendra compte des petites éditions de

[5] Ce manuscrit sera compté dans notre corpus, mais nous ne nous attarderons pas plus sur son contenu.

vers de Jean Nicot, des recherches philologiques de Peiresc, ainsi que de la publication de César de Nostredame. Le troisième correspondra à la transition entre le XVIIe siècle et le début du XVIIIe : il s'intéressera à la réception de la famille de Galaup de Chasteuil et aux travaux du président Henri Joseph Thomassin de Mazaugues avant qu'il n'entre en relation avec Sainte-Palaye[6]. Nous introduirons le travail de ce dernier dans le quatrième chapitre, après avoir présenté le paysage érudit dans lequel il œuvre. Au terme de cette première partie, nous aurons établi ce que l'académicien aura hérité des provençalistes précédents et le point qu'avait atteint la connaissance des troubadours lorsqu'il débuta ses recherches.

Ces dernières seront inspectées minutieusement dans notre deuxième partie, constituée de sept chapitres. Nous examinerons tour à tour les différents regards portés par l'érudit sur la lyrique d'oc, en fonction du domaine auquel ils se rattachent respectivement. Le cinquième chapitre consistera en l'édition de quelques folios de notre manuscrit spécimen, pour illustrer la répartition des deux corpus des recueils : les poèmes de pleine page et le texte critique des marges. Le sixième chapitre rendra compte de la qualité des textes : nous chercherons à établir à quel point les copies de Sainte-Palaye sont fidèles à leurs modèles. Ce degré de fidélité sera susceptible de nous éclairer sur la conception du texte de l'érudit et sur une partie de la nature de sa réception. Les deux chapitres suivants se consacreront au regard philologique porté sur les poèmes. Il s'agira d'étudier le fonctionnement et les liens des manuscrits entre eux grâce à leur contenu traditionnel, tel que leurs tables des matières par exemple, mais aussi les notes de marges. Elles nous permettront éventuellement d'identifier la méthode philologique que suit l'érudit pour inspecter les textes et pour aboutir à une version particulière des poèmes, susceptible de nous éclairer encore davantage sur sa perception de la lyrique. Les chapitres neuf et dix s'intéresseront respectivement aux regards linguistique et littéraire de l'érudit. Le premier passera en revue les descriptions des phénomènes de langue traités par l'académicien pour mesurer l'état de ses connaissances, tandis que le suivant questionnera l'étendue des découvertes littéraires que l'érudit fait au fil de sa lecture. Il sera également l'occasion de discuter l'hypothèse d'une éventuelle actualisation des poèmes au regard du contexte littéraire du XVIIIe siècle.

La troisième partie se recentrera sur l'histoire littéraire, et en particulier sur la réception des travaux de Sainte-Palaye. Le chapitre douze présentera plusieurs hypothèses relatives au projet éditorial du provençaliste. Il s'agira de décrire la forme qu'aurait peut-être eue l'ouvrage final si Sainte-Palaye avait pu se charger de sa rédaction. Nous nous prononcerons également sur son

[6] Nous suivons l'orthographe de la notice de la BnF pour la famille Galaup de Chasteuil.

contenu et le public envisagé par l'érudit à partir des résultats que nous aurons mis au jour dans notre deuxième partie. L'hypothèse à laquelle nous serons parvenue sera confrontée à l'*Histoire littéraire* pour mesurer les différences de réception, d'étendue des connaissances et de perception des troubadours entre l'ouvrage publié et les travaux manuscrits. Le chapitre treize retrace l'histoire de la réception des deux facettes des recherches au XIXe siècle en traquant leur emploi dans les publications des romanistes. Il s'agit de déterminer pourquoi et comment l'*Histoire littéraire* évince peu à peu les manuscrits de Sainte-Palaye, malgré les critiques qu'elle suscite. Ce faisant, nous rendrons compte aussi du progrès des sciences qui s'opère pendant ces décennies et qui explique également pourquoi les documents de travail de l'érudit ont été laissés de côté.

Première partie

La construction patrimoniale de la réalité poétique des troubadours depuis la Renaissance

Chapitre 1
Préliminaires

Les études de réception impliquent toujours de définir en premier lieu quelques paramètres nécessaires à la totale compréhension de ce qui est en jeu. Par exemple, définir ce qu'impliquent les actes d'écriture et de lecture en termes de communication, les différentes modalités de lecture et attitudes possibles de lecteurs, ou encore appréhender le contexte socio-culturel politique et religieux accompagnant la rédaction de toute œuvre. Dans notre cas – la réception de la poésie des troubadours au XVIIIe siècle par l'intermédiaire de chansonniers modernes – plusieurs définitions et éclaircissements doivent être posés pour bien mesurer les enjeux du sujet.

Bien sûr, il convient d'abord de revenir sur le corpus en question : la poésie du *trobar*. Mais il est aussi primordial de s'intéresser aux premiers chansonniers du Moyen Âge conservant les poèmes des troubadours. Ces spécimens matériels qui constituent en quelque sorte les « ancêtres », pour reprendre le mot de Jeanroy (1998, 104), des manuscrits que nous étudions, mss. Paris, Arsenal 3091-3100, et que Sainte-Palaye a certainement fait copier à partir d'exemplaires anciens. Cette considération conduit naturellement à s'intéresser aux chansonniers contenant ce corpus qui étaient accessibles à l'époque des Lumières, qu'ils datent de la fin du Moyen Âge ou de la Renaissance. On entend par l'adjectif « accessibles », des manuscrits connus des érudits, conservés dans des bibliothèques institutionnelles ou privées, potentiellement consultables et copiables sans trop de difficultés. En effet, il est évident que notre regard actuel sur la production des troubadours ne peut en aucun cas être similaire à celui d'un lettré du XVIIIe siècle, pour la simple raison que nous bénéficions aujourd'hui de bibliographies et de répertoires de chansonniers des troubadours (voir Brunel 1935; Jeanroy 1922 ; Avalle 1961 ; Ferrari/Careri/Meliga 1998). Le progrès de l'histoire littéraire nous a été bénéfique. Nous connaissons 2 500 poèmes de poètes occitans médiévaux répartis en plusieurs genres comme la *cançon*, le *sirventés*, la *tençon*, le *planh,* le *partimen*, l'*alba*, la *pastorela,* etc. Ils sont conservés dans 376 manuscrits qui peuvent être des parties de *codex*, voire des fragments, et des chansonniers à proprement parler (León Gomez 2008, 32). Ce qui revient à dire, selon la formule de Clovis Brunel, que « nous conservons presque une centaine de chansonniers, soit le quart de tout notre héritage de manuscrits » (Brunel 1935, XV). Sainte-Palaye n'en connaissait pas autant, non qu'il ne voulût les répertorier de façon complète, mais il faisait partie des « pionniers » (Crouch 2005, 16; Gossman 1968, 210) des Lumières travaillant sur la littérature et les langues médiévales d'*oc* et d'*oïl*. L'érudit a par conséquent

tout à faire pour tenter de constituer une édition des troubadours ou bien une histoire littéraire de ces derniers. Nous proposons ainsi de nous pencher dans un premier temps sur l'état du corpus médiéval occitan tel que Sainte-Palaye pouvait l'approcher et le connaître dès 1737 ; et également de rappeler, de façon non exhaustive, les raisons qui ont conduit la fin du Moyen Âge à constituer les chansonniers. *Codices* anciens qui, rappelons-le, constituent les vecteurs matériels qui ont permis de sauvegarder et transmettre la poésie des troubadours au cours du temps.

Ces premiers points clarifieront ce que nous comptons entendre par réception dans la suite de notre étude. Il s'agit d'un concept complexe qui, on l'a déjà dit, implique plusieurs paramètres à prendre en compte pour s'assurer de ne pas omettre une réalité essentielle à l'histoire d'un texte. Et c'est sans compter les particularités historiques propres à un texte qui peuvent s'ajouter aux théorisations générales de la réception, et dont il faut également tenir compte ! Songeons par exemple à la barrière linguistique ou encore à une réception qui se serait dispensée d'une lecture directe de l'œuvre originelle. Est-il possible, est-possible dans ce dernier cas de parler de « réception » ? Nous tâcherons de dégager une définition précise de ce phénomène d'histoire littéraire avant d'aller plus avant dans notre travail.

1. Les chansonniers des troubadours

L'objet matériel qu'est le chansonnier ne date pas de la même période que les auteurs des poèmes qu'il conserve. C'est un fait avéré, il existe trois décalages entre la poésie des troubadours telle qu'elle a dû exister de sa naissance à sa fin (1100-1300), et telle que nous pouvons la connaître aujourd'hui grâce aux manuscrits qui nous l'ont transmise. Le premier écart est avant tout temporel car « près d'un siècle et demi sépare le plus ancien poète connu (Guillaume de Poitiers : 1057-1127) du plus ancien chansonnier daté (manuscrit de Modène : 1254) » (Zufferey 1987, 1). On fixe la réalisation des premiers chansonniers entre 1250 et 1350, d'autres ont également été confectionnés aux XVe et XVIe siècles. Le deuxième point relève de l'espace géographique. Brunel a dénombré 95 chansonniers répartis de la manière suivante selon leurs lieux de création : 52 d'origine italienne, 14 d'origine française, 10 d'origine catalane (Di Girolamo 1989, 8-9) pour seulement 19 exemplaires très précisément issus du sud de la France à Toulouse, Narbonne et Arles grâce à l'aura de la cour de Rodez et des « centres littéraires bourgeois » (León Gomez 2008, 37). Mais ce nombre peut être réduit à 40 exemplaires, si l'on en retire les manuscrits issus de Catalogne et du nord de la France, ainsi que ceux qui ne sont que des copies d'originaux ou qui ne conservent que quelques compositions (Zufferey 1987, 4). Enfin, on relève un décalage dans les moyens de diffusion de

cette poésie. La lyrique des troubadours n'a sûrement pas connu qu'une transmission orale avant sa mise en recueils collectifs au milieu du XIIIe siècle, mais aussi une première mise à l'écrit qui en permit la propagation et la mémorisation. Plusieurs éléments tendent à le prouver. Notamment l'iconographie des chansonniers du XIVe siècle figurant souvent un troubadour ou un jongleur avec un rouleau de parchemin à la main ; mais aussi « [d'] altre e ben conosciute testimonianze indirette ci attestano l'esistenza di foglietto volanti custoditi in casse, di piccolo quadernetti o dei cosidetti *manuscrits de jongleurs* » (Signorini 2008, 288). Sans omettre non plus « [l'] estrema complessità tecnico-formale della loro composizione [des troubadours] » (D'Arco Avalle 1961, 47) qui laisse davantage penser que « i trovatori in genere scrivessero o dettassero le loro canzoni » (47). Raison pour laquelle, Gröber a supposé l'existence très ancienne de *liederblätter* (littéralement « feuille volante » de chansons) surtout utilisés par des jongleurs, ainsi que de *liederbücher* (livre de chansons) composés à partir de ces feuilles volantes et ne conservant les poèmes que d'un seul poète (voir Gröber 1877).[7] Mais ces premiers documents manuscrits, certainement à l'origine de la structure des chansonniers que nous connaissons, ne nous sont pas parvenus, et ce pour plusieurs raisons dont :

> le più importanti sono senza dubbio nell'ordine: (I) la costituzione verso la fine del XIII secolo e sopratutto nel XIV secolo di grandi manoscritti antologici o ciclici [...] che favorirono senza dubbio la progressiva distruzione dei codici piu antichi, oramai ritenuti senza alcun valore e superati, almeno nell'opinione del pubblico, da quei grossi volumi dove poteva trovare tutto il meglio senza eccesiva fatica; (2) la natura stessa di non poche di quelle composizioni, fatte, come ad esempio le canzoni di gesta e le liriche dei trovatori, per essere recitate e non per essere lette, per cui, eccettuati i cosiddetti "manuscrits de jongleur", rarissime devono essere state nei primi tempi le copie compilate su richiesta di amatori e di estimatori di quella poesia. (D'Arco Silvio Avalle 1961, 34-35)

Ainsi, le corpus des troubadours tel que nous le connaissons aujourd'hui doit nécessairement être abordé comme la première manifestation d'une réception littéraire de cette poésie déjà initiée à la fin du Moyen Âge.

1.1 La confection des chansonniers à partir du XIIIe siècle

La poésie du *trobar* s'épanouit, on l'a dit, entre 1100 et 1300. La société méridionale est à ce moment-là un terrain propice à son développement du fait de ses nombreuses cours et par

[7] Guiraut Riquier (BEdT 248) avait pris soin d'organiser lui-même la mise en recueil de sa production poétique de façon chronologique : « Les textes de Guiraut Riquier, conservés dans les mss. **C** (Paris BNF fr. 856) et **R** (Paris BNF fr. 22543, dit chansonnier La Vallière ou chansonnier d'Urfé, peut-être copié pour le comte Henri II de Rodez, dont il refléterait alors les goûts), sont une collecte de l'auteur, qui a rassemblé lui-même son *Liederbuch*, en classant les pièces par ordre chronologique avec pour chacune une rubrique précisant sa date de composition » (Zink 1996/97, 863). Il n'est pas le seul à l'avoir fait. Peire Vidal (BEdT 364) aurait réalisé une collection de seize de ses poèmes organisés chronologiquement (864). Les poèmes de Peire Cardenal (BEdT 335) auraient, quant à eux, été rassemblés dans un livre à Nîmes par un personnage du nom de Miquel de la Tor (voir Vatteroni 1998).

conséquent de la présence de la « haute société » qu'il fallait « distraire » en tenant compte du fait qu'elle « préférait […] l'art subtil de la lyrique » à la poésie épique (Camproux 1971, 405). En outre, la présence des seigneurs favorise l'épanouissement des troubadours qui trouvent auprès d'eux toute la protection dont ils ont besoin pour assurer leur subsistance, lorsqu'ils sont de basse extraction (416). Mais le développement de la lyrique des troubadours, comme de toutes les autres formes de la littérature à la même époque, tient aussi et surtout à un contexte général qui favorisait la création artistique : « une tradition linguistique longue d'au moins cent cinquante ans », la « renaissance de l'humanisme [au] siècle précédent après le "trou" du Xe », « [la] situation entre Val de Loire et Espagne arabe » et [la] position « sur le bassin méditerranéen » de l'aire linguistique et culturelle occitane (752). Ce climat idéal commence à péricliter à partir du début du XIIIe siècle, lorsqu'en 1208 le pape Innocent III appelle les barons français à débuter une croisade contre la communauté cathare du sud de la France. La croisade contre les Albigeois marque de façon violente la fin d'une période exceptionnellement féconde pour la société méridionale du sud de la France qui est arrivée à son apogée. D'où l'appellation généralement employée pour évoquer la fin de « l'âge d'or » de la littérature occitane : la « décadence » (Jeanroy 1998, 280), la « decadenza » des cours occitanes (Di Girolamo 1989, 9; Zambon 2008, IX). Et, la poésie courtoise des troubadours n'y survivra pas dans certaines zones comme le pays toulousain, par exemple, où le *trobar* était intrinsèquement lié au sort de la société et au seigneur de la cour (Jeanroy 1945, 31).

Les événements politiques et guerriers de ces années provoquent ainsi une émigration du « clergé cathare » (Roquebert 2008, 85) ainsi qu'une partie de la population occitane, dont toutes les couches sont à peu près représentées (86). Les troubadours, également concernés par cette émigration, ont alors deux choix de destination : la Catalogne et l'Italie où l'on connaissait déjà l'art du *trobar*. Le poète Marcabru s'était, en effet, déjà rendu plusieurs fois en Espagne (Di Girolamo 1989, 10), tandis que Raimbaut de Vaqueiras, par exemple, s'était installé à la cour de Montferrat où il occupait des fonctions militaires (Jeanroy 1945, 33-37 ; Gouiran 2008, 122). Mais c'est davantage vers l'Italie, en particulier en Lombardie et en Vénétie dans les cours de Montferrat, Vérone, Ferrare et Lunigiane, que les poètes seront les plus nombreux à s'exiler avec leur art.

C'est auprès du public italien que se produit le vaste mouvement de constitution de ce qu'on appelle aujourd'hui les « chansonniers », « cioè dei manoscritti antologici che ci conservano i testi poetici (e in qualche caso anche le melodie) dei trovatori » (Zambon 2008, IX). La constitution de ces manuscrits a plusieurs raisons dont, peut-être avant tout, la volonté intellectuelle du siècle de constituer de grandes *sommes* qui regroupent et organisent les savoirs

(Beltran 2004, 109). Mais surtout, les mécènes et les cours italiennes sentent aussi l'urgence de préserver un véritable patrimoine littéraire qui menaçait de disparaître (Zambon 2008, IX). Le mouvement de déclin des cours occitanes pousse les centres culturels italiens à sélectionner et classer dans des compositions anthologiques, des échantillons particulièrement représentatifs de la lyrique des troubadours. Surtout, il aboutit à une volonté de conserver une illustration du « canone » de cette tradition littéraire (Signorini 2008, 290-291), et par conséquent à une « véritable [entreprise de] patrimonialisation » de ce dernier (Caiti-Russo 2016ª , §2) . Soutenu par des conditions politico-institutionnelles très profitables — notamment la floraison de l'université — le commerce du livre devient particulièrement actif, et les Italiens mettent au point les chansonniers tels que nous les connaissons aujourd'hui : des « codici-corpora », pour compléter la définition de Zambon, qui « costituiscono i manoscritti "forti", destinati a conservarsi e a conservare nel tempo gli scritti in essi terimoniati […] » (Signorini 2008, 290-291).

Sur le plan formel, ces manuscrits sont conçus sur le modèle du livre gothique de l'époque. C'est en tout cas ce que révèle l'étude de Maddalena Signorini à partir de plusieurs d'entre eux (les chansonniers **A**, **B**, **D**, **H**, **I**, **K**, **L** et **N**) :

> il supporto è membranaceo; i fasicoli sono quaternioni o senioni che mostrano come faccia iniziale il lato carne, mentre nell'ultima carta troviamo il richiamo orizzontale; la tecnica di rigatura utilizzata è quella colore; il testi è disposto su due colonne e inizia sotto la prima riga; la tipologia grafica usata è la littera textualis piú o meno formalizzata a seconda della destinazione d'uso, in alcuni casi arricchita da iniziali istoriate, sempre da iniziali filigranate alternativamente rosse e blu e da rubriche. (2008, 296-297)

Ils comportent également des tables rapportant leur contenu (**A**, **B**, **D**, **I** et **K**) qui « permettono una indicizzazione, ovvero possibilità di ritrovamento di luoghi testuali, assai rozza poiché non si tratta di indici analitici, ma piuttosto di indici topografici nei quali, cioè, viene presentata un ripetizione indicizzata dell'ordine con il quale i componimenti si presentano nel codice » (301). Certains d'entre eux peuvent conserver quelques partitions pour transmettre les mélodies qui correspondent aux poèmes, mais globalement très peu de chansonniers en présentent pour ceux d'origine occitane ; quant aux chansonniers italiens, aucun n'en a conservé (Roncaglia 1991, 20). Leur contenu consiste essentiellement en la poésie lyrique, généralement écrite sur deux colonnes. Les vers, écrits à la file, sont séparés par des points, et sont regroupés en strophes qui constituent des paragraphes (Zufferey 1987, 15-16).

Pour ce qui est du contenu, l'organisation dépendait essentiellement du compilateur et des choix qu'il opérait. On distingue *grosso modo* quatre grands critères de classement qui ont

été observés dans les manuscrits de l'époque, selon que les compilateurs ordonnaient les poèmes :

- par ordre alphabétique des troubadours ;
- par ordre de prestige des genres : apparaissent alors, en premier, les genres majeurs que sont la *canson*, le *sirventés* et la *tenson* ;
- par ordre de poètes : le premier troubadour ouvrant le recueil programmera le canon esthétique du recueil ;
- ou enfin selon un critère quantitatif, où les troubadours apparaissent en fonction du nombre de poèmes qu'ils ont écrit (León Gomez 2008).

Contrairement aux *liederblätter* et *liederbücher*, ces manuscrits constituent de nouvelles anthologies où aucun folio n'est plus volant. Ils se rapprochent des *flores auctorum* des écoles médiolatines (Viscardi/Pellegrini/Croce 1948) par leur dimension collective, qui reflète le « dialogisme » existant entre chaque création des troubadours (Roncaglia 1991, 22). C'est-à-dire « l'unité de fond », « cet élan collectif et solidaire de continuité créatrice à la recherche de formes nouvelles où s'exprime une nouvelle sensibilité, une culture plus humaine et laïque » (22).

1.2 Premières adaptations de la poésie des troubadours

Pour autant, cette évolution des moyens de transmission ne s'effectue pas sans une adaptation de la poésie des troubadours, nécessairement appelée par les décalages géographiques et temporels entre la naissance de la poésie et sa mise en recueils collectifs. Une adaptation qui répond à plusieurs facteurs ; à commencer par le changement radical de médiation de la poésie du *trobar* qui, d'une diffusion orale avec comme support écrit les *liederblätter*, est passée à une circulation essentiellement écrite dans les nouveaux chansonniers : « La médiation par l'écriture risquait cependant de dénaturer une manifestation littéraire dont la poétique reposait sur une circulation *senes breu de pargamina*. Comment concilier une poétique de l'immédiat avec une poétique de la médiation ? » (Caluwé 1983, 4). En outre, les jongleurs sentent bien l'urgence qu'il y a alors à éveiller la curiosité d'un nouveau public pour certains troubadours déjà assez anciens, ainsi qu'à répondre à leur curiosité quant à la vie et aux conditions de composition des poème de ces derniers (Boutière/Schutz 1973, VIII). Sans compter que certaines compositions, qu'elles soient d'orientations politiques, satyriques ou amoureuses, bref « si profondément actuelle et personnelle » (Jeanroy 1998, 103), ne pouvaient plus être comprises ni appréciées par le nouveau public italien, très éloigné à la

fois temporellement, géographiquement et politiquement de la réalité à laquelle la poésie du *trobar* se rattachait (104).

À cette exigence nouvelle de la part du public italien, les jongleurs répondirent par la création d'un nouveau type de petits textes en prose, tout à fait qualifiables de premiers « essais d'histoire littéraire » (104 ; Boutière /Schutz 1973, XV). Ils sont globalement classables en deux catégories : « les uns, intitulés *vidas*, sont des sortes de notices biographiques, dont l'étendue n'est souvent que de quatre ou cinq lignes et ne dépasse guère quinze ou vingt ; les autres, nommées *razos* (< lat. rationem), sont, comme leur nom l'indique, des "explications", des "commentaires" de poésies » (Boutière/Schutz 1973, VII). Ces petites sommes d'informations semblent avoir été destinées, dans un premier temps, à introduire les poèmes avant leur déclamation (D'Arco Avalle 1961, 107; Mölk 1986, 105), comme des « préludes » (Boutière/Schutz 1973, VIII) ou des « pré-textes » (Caluwé 1983, 5) pour attirer l'attention du public.

Mais au-delà de leur dimension purement informative, les *vidas* et les *razos* s'avèrent surtout être une première forme de la réception de la poésie des troubadours, répondant à un changement fondamental de la perception de la poésie au milieu du XIIIe siècle (voir Meneghetti 1997). Pour être plus précis, le nouveau public de l'époque, en raison des décalages que nous avons évoqués, ne manifeste pas une volonté « di annullare il dato personale a tutto vantaggio dell' oggetto poetico, che si pone quasi come una realtà "increata", una sorta di "universale" » (Lazzerini 2010, 150).[8] Tout au contraire, dès le XIIIe siècle, le goût poétique change et l'on cherche de plus en plus à trouver un référent au « je » poétique des poèmes, à donner un « sens (historique) » à celle-ci (Caluwé 1983, 4). On recherche une lecture davantage « anecdotique et biographique » (Zink 1985, §6) des compositions des troubadours, qui ne laissent plus aucune place à la subjectivité originelle du lyrisme courtois. Tant et si bien qu'il devient très difficile pour un auditeur de se substituer sensiblement au « je » poétique à l'écoute du chant, puisque c'est à présent le poète et lui seul qui en est le référent réel. La poésie des troubadours devient ainsi « le fruit des circonstances anecdotiques qui ont entouré sa composition et en l'absence desquelles elle n'existerait pas ou serait différente » (§42). Circonstances que fournissent précisément les *razos*, en particulier, et qui motivent de plus en

[8] On rappelle que « […] la poésie lyrique du Moyen Age [en particulier des XIe et XIIe siècles] diffère radicalement de celle des siècles ultérieurs et qu'elle est en particulier à l'opposé de la sensibilité romantique qui colore aujourd'hui encore l'image du poète ! Elle ne prétend pas, en effet, livrer les confidences originales d'une personnalité particulière et unique, mais, dans les limites d'une forme obligée et jamais transgressée, d'une écriture dont le code ne renvoie qu'à elle-même et exclut presque tout référent extérieur, anecdotique ou biographique, elle se livre à des variations rhétoriques, rythmiques, mélodiques, suscitant chez l'auditeur le double plaisir de la familiarité pimentée de surprises légères » (Zink 1985, §2).

plus l'abandon des notations de mélodies dans les chansonniers, car celles-ci ne sont toujours que des interprétations musicales favorisant justement la subjectivité (§5).

Pourtant, fournir des informations sur les troubadours et les circonstances d'écriture de quelques-uns de leurs poèmes n'était pas chose aisée. Les poésies amoureuses, surtout les *cansons*, étaient particulièrement difficiles à interpréter (Boutière /Schutz 1973, XII) ; car les informations y étaient généralement absentes ou très bien cachées, comme le nom de la dame, par exemple, sous le masque du *senhal*. D'une manière générale, les rédacteurs de ces textes ont souvent extrait des poèmes ce qu'il était possible de tirer (notamment les informations politiques pour les *sirventes*), mais ils ont surtout eu recours à leur imagination en ce qui concerne leurs aventures amoureuses. Globalement, les biographes ont manifesté de véritables efforts pour recueillir des renseignements avérés sur les troubadours : notamment pour les informations liées aux origines géographique, sociale et familiale (Jeanroy 1998, 132). Uc de Saint Circ (BEdT 457), troubadour connu pour avoir été chargé à la cour de Trévise de rédiger une grande quantité des *vidas* et *razos* (Guida/Larghi 2014; Boutière /Schutz 1973, X), avait en effet parcouru le sud de la France avant d'arriver en Italie. C'est pendant ses voyages qu'il aurait certainement glané les informations biographiques de ses congénères (Di Girolamo 1989, 12).

La fin du Moyen Âge voit donc se constituer, nous l'avons dit, de nouveaux recueils collectifs semblables au *flores* d'autrefois ; mais ils accueillent aussi parfois ces *vidas* et ces *razos* qui sont autant de manifestations d'une première réception de la lyrique des XIe et XIIe siècles. Tous les chansonniers de la deuxième moitié du XIIIe siècle n'en conservent pas, bien entendu. Ils sont à peu près une vingtaine à en présenter et à tirer du côté du prosimètre, dans le sens qu'ils transmettent des textes en prose proposant une explication sur les poèmes du *trobar*, et qu'ils les font alterner avec les compositions poétiques (Caiti-Russo 2016^{b}, §13). Dans un premier temps, ces petits textes sont effectivement copiés en rouge avant chaque composition versifiée — le procédé simulant d'une certaine manière ce que les jongleurs faisaient à l'oral —, jusqu'à ce que les copistes choisissent de les regrouper dans une section à part (Mölk 1986, 105) ; si bien qu'ils finissent par tirer davantage vers la nouvelle romanesque.

1.3 Classification des chansonniers

Voilà donc l'état du corpus des troubadours à la fin du Moyen Âge du point de vue de son contenu et de sa forme matérielle. Les classements du XXe siècle (Bartsch 1872; Jeanroy 1922; Pillet 1933) nous permettent de les ordonner plus précisément selon la matière avec laquelle ils ont été conçus, mais aussi en fonction des traditions, des copies et des sous-copies

existantes en leur attribuant des sigles : il s'agit de lettres latines et grecques avec, parfois, des exposants et des chiffres en indice. Pour notre part, nous avons choisi de suivre le système de Jeanroy (1922). À partir du classement de Bartsch, ce dernier a attribué un sigle aux copies et sous-copies de chansonniers qui ont été effectuées après le Moyen Âge, sans prendre en compte le type de matériel avec lequel les manuscrits étaient conçus (parchemin *vs* papier). Ce système nous semble plus précis et commode pour citer efficacement tous les chansonniers que les érudits de l'Ancien Régime auront pu consulter.

Cotes des manuscrits[9]	**Sigles**
Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 136 (Ed. V. 11)	**w**
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 7	**v**
Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146	**S^{g}**
Bern, Burgerbibliothek, 389	**h**
Berlin, Staatsbibliothek und Preussischer Kulturbesitz, Phillipps 1910	**N^{2}**
Bologna, Archivio notabile, sans cote	**z**
Bologna, Biblioteca universitaria, 1290	**g^{a}**
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 42	**P**
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 43	**U**
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XC, infr. 26	**c**
Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Conventi soppressi, F. IV. 776	**J**
Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Medicei palatini, 1198	**c^{b}**
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 294	**r**
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2814	**a^{1}**
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909	**Q**
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2981	**F^{a}**
København, Kongelige biblioteket, Thott 1087 4°	**i**
London, British Library, Harley 3042	**F^{c}**
Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 465 inf.	**z^{1}**
Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.	**G**
Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 105 sup.	**y**
Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, A. G. XIV, 49	**A^{a}**
Modena, Biblioteca estense universitaria, α.R.4.4, f. 1-261	**D**
Modena, Biblioteca estense universitaria, α.R.4.4, f. 262-346	**d**
Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Appl. 494, 427, 426	**a^{2}**
New York, Morgan Library, M. 819 (anc. Sir Thomas Phillipps, n° 8335)	**N**

[9] Nous empruntons ce tableau aux *Archives de littérature du Moyen Âge (Arlima)* en le modifiant légèrement : nous suprimons la colonne indiquant les sigles de Bartsch ainsi que la dernière intitulée « autres » ; nous en avons aussi modifié les titres (en ligne < https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>).

Oxford, Bodleian Library, Douce 269	**S**
Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 3091-3100[10]	**S^{a} (3092)**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 795	**Y**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844	**W**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 854	**I**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 856	**C**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1049	**—**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1592	**B**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1745	**Z**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1749	**E**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12472 (*Chansonnier Giraud*)	**f**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12473 (anc. Vat. 3204)	**K**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12474 (anc. Vat. 3794)	**M**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12474, 1 feuillet (anc. Vat. 3794)	**A^{b}**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12615	**—**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 15211	**T**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050	**X**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 22543	**R**
Paris, Bibliothèque nationale de France, français 24406	**n**
Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 23789	**—**
Parma, Biblioteca Palatina, 990	**F^{b}**
Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, 165	**A^{c}**
Siena, Archivio di Stato, ??	**s**
Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, H III, 3	**u**
Toulouse, Archives de l'Académie des jeux floraux, ??	**t^{1}, t^{2}**
Toulouse, Archives de l'Académie des jeux floraux, ??	**t^{3}**
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniani latini, 3953 (anc. Barb. XLV, 47)	**j**
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniani latini, 3965 (anc. Barb. XLV, 59)	**e**
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiani, L. IV. 106	**F**
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi latini, 1659	**k**
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3205	**g**
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3206	**L**
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3207	**H**
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3208	**O**
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3824	**l**
Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 4087 (anc. Barb. XLVI, 29)	**b**

[10] Il faudrait ajouter à ce tableau le ms. Paris, Sorbonne, 1978 qui appartient au *stemma* du chansonnier **S**. Dans une note au début du manuscrit, Robert Bossuat émet l'hypothèse qu'il s'agirait de la copie de Claude Lancelot du ms. **S**, à partir de laquelle Sainte-Palaye a fait réalisée sa surcopie : le ms. 3092, soit **S^{a}**. Nous travaillons actuellement sur ce point pour confirmer ou invalider cette supposition.

Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 5232	**A**
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, App. cod. XI	**V**
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Supp. gall. VIII	**p**
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Extrav. 268	**q**
localisation actuelle inconnue: anc. ms. Stengel	**c^{a}**
localisation actuelle inconnue: anc. ms. Paolo Gaffuri, à Bergame	**x**
Citations de troubadours insérées dans le *Breviari d'amor* de Matfre Ermengau	**α**
Citations de troubadours intérées dans les deux nouvelles Raimon Vidal, *Abrils issi'e mays intrava* et *So fo e.l temps c'om era jays*	**β**

On voit à quel point le champ d'investigation des philologues romanistes actuels est conséquent. En ce qui concerne Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye (1697-1781), la situation est un peu différente. D'après nos calculs, l'érudit aurait consulté 22 manuscrits, soit de façon directe dans les bibliothèques, soit par copies interposées grâce à ses correspondants.

Pour être plus précis, la bibliothèque du Roy lui permet de consulter les chansonniers **B**, **C**, **E**, **I**, **R** (Bauquier 2003, 26). Il connaît également le contenu du chansonnier **S**, car il en a effectué une sous-copie siglée **S^{a}** à partir de la copie du XVIIe siècle de Claude Lancelot, qui ne possède pas de sigle. Son correspondant le marquis Henri-Joseph de Caumont lui prête son chansonnier **T** (18). Ce sont surtout ses deux voyages en Italie qui lui permettent de consulter un plus grand nombre de sources premières : **M**, **K**, **D**, **U**, **P**, **Q**, **F**, **O**, **L**, **H**, **A**, **G** (mss. Paris, Arsenal, 3091-3100 ; Camps 2018, 44-45). Ces chansonniers ont permis de copier de nouveaux poèmes ou de collationner ce qu'il avait déjà pu acquérir grâce à la collection de manuscrits de Paris. Par exemple, une partie du ms. 3098 a été copiée à partir d'une copie du XVIe siècle appartenant à Giulio Saibante : le ms. Milan, Biblioteca Braidense (A. G XIV, 49) (Zufferey 1987) que Chabaneau pensait être perdue (1885). Camps l'appelle le ms. Saibante 410 (2018, 44-45). Le chansonnier **A** a servi à collationner cette sous-copie, si l'on en croit la note liminaire de Sainte-Palaye au début du manuscrit : « copiées par M. Séguier sur un manuscrit de M. Saibante à Vérone et collationnées et corrigées sur le manuscrit du Vatican no 5232 ». En outre, il fait copier dans le même ms. 3098 le traité *Lo Romans dels auzels cassadors* (BEdT 124,I) à partir du manuscrit Barberini n° 2777.[11]

C'est donc à partir de ce corpus que Sainte-Palaye va se livrer à une extraordinaire entreprise de collation philologique et d'étude de la poésie des troubadours. Une étude qui, bien évidemment, a témoigné d'une attitude de réception particulière, propre à l'idéologie culturelle

[11] Il s'agit d'un traité de fauconnerie de 3792 octosyllabes, rédigé par le troubadour Daude de Pradas (BEdT 124)

du siècle (Iser 1976; Jauss 1975).[12]

2. La réception des troubadours : tentative de définition

Mais que faut-il donc entendre précisément par *réception* ? Le concept n'est pas aisé à définir, et a fait couler beaucoup d'encre depuis les travaux de l'École de Constance allemande jusqu'aux études sémiologiques et celles de la lecture des années 1980, en passant par les études focalisées sur les théories des lecteurs de Wolfgang Iser et d'Umberto Eco en particulier. D'ailleurs, les définitions actuelles peuvent-elles répondre parfaitement au problème que nous traitons dans cette étude ?

2.1 Les définitions de la *réception*

Comme l'ont résumé Bertrand Gervais et Rachel Bouvet dans leur introduction de *Théories et pratiques de la lecture littéraire* (2007, 4), les différentes études de la réception s'intéressent surtout à la réaction des lecteurs à la lecture d'une œuvre. Hans Robert Jauss, appartenant à l'École de Constance, a proposé une première définition du concept de réception à la fin des années 1970, le concevant comme un passage permanent d'une attitude de lecture passive à une attitude créative, qui mettait en avant le sens que le lecteur donne à l'œuvre lue :

> […] la dimension de l'effet produit (Wirkung) par une œuvre et le sens que lui attribue un public ; […] dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire […] s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle. (Jauss (aut.), Maillard (trad.), 2019, 49)

Les théoriciens suivants ne se sont pas toujours alignés sur la dimension passive de la lecture (voir par exemple Chevrel 2009), en particulier les théories qui laissent de côté « la dimension historique de la réception » (Jouve 1993, 6) comme celle de Jauss, pour s'intéresser plus particulièrement au rôle des lecteurs dans le processus de la réception. Wolfgang Iser a ainsi développée en 1976 une théorie à double structure : structure du texte et structure du lecteur. D'après celle-ci, un texte littéraire construit un monde à partir de celui dans lequel nous évoluons (Iser 1976, 70). Au moment de la lecture, le lecteur parvient à constituer mentalement ce monde, ainsi que la perspective de l'auteur sur ce monde. Grâce à cela, il peut recevoir le sens issu de la perspective que l'auteur a de ce monde textuel (70-71). L'œuvre lue transmet une perspective d'auteur et un sens sur un monde décrit par le texte. Et ces derniers sont uniquement élaborés au moment de la lecture qui s'avère être, plus qu'un moment, un véritable

[12] « Les jugements émis sur les œuvres reflètent certains points de vue et certaines normes en vigueur parmi le public contemporain, de sorte que le code culturel dont dépendent ces jugements se réfléchissent dans la littérature » (Iser 1976, 61-62). Jauss parle plutôt « [d'] horizon d'attente social » qu'il définit comme « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception » (Jauss 1975, 259).

lieu nécessaire au déroulement « [d'] un procès de communication » (61) entre différentes instances. Ce qui signifie, en toute logique, qu'un texte littéraire est « en lui-même une forme-perspective » (71). Il présente une structure qui détermine la forme de la perspective ou le point de vue de l'auteur, que le lecteur doit accepter pour « établir un système perceptif qui fasse apparaître le sens de ce qui est représenté dans les différentes perspectives » (71). Il n'y a donc pas de liberté mais une obligation pour le lecteur de revêtir ce qu'Iser appelle le rôle du « lecteur implicite », capable d'adopter le point de vue que le texte lui propose et pas un autre :

> de la même façon que l'artiste oriente sa présentation en fonction du point de vue de l'observateur, l'observateur est renvoyé par ce mode de présentation à une certaine façon de voir, et encouragé à rechercher le point de vue qui corresponde à cette vue (75).

La lecture n'est ainsi pas passive puisque le lecteur accepte d'endosser le rôle proposé pour suivre le fil de l'histoire.

De même, Umberto Eco ne la conçoit pas non plus comme telle. D'après lui, l'art ne crée pas un monde mais des compléments de celui dans lequel nous évoluons (Eco 1965, 28). Et, en ce qui concerne un texte littéraire, celui-ci n'est jamais parfaitement terminé. Il se présente comme « un tissu de non-dit » (Ducrot 1972). Plus précisément, « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir » que l'auteur a pris soin de ne pas remplir parce que le texte est « un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire », c'est-à-dire le lecteur (Eco 1985, 63). La présence d'espaces blancs s'explique également par le fait que la vocation du texte est de « laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner » (64). Une démarche qui demande une participation active du lecteur, sa « collaboration » (65) pour reprendre le mot d'Eco, qui ne pourra être réussie que si ce dernier est en mesure de combler les vides du texte. C'est pourquoi l'auteur d'un texte écrit en mettant au point une stratégie textuelle fondée sur plusieurs paramètres, comme l'emploi d'une langue en particulier, d'un domaine encyclopédique précis, d'un lexique spécifique qu'il supposera faire partie des compétences de son lecteur appelé « Lecteur Modèle ». Ce n'est qu'en acceptant de combler ces vides grâce à son savoir supposé, que ce Lecteur Modèle parviendra à interpréter et actualiser le texte (67-68).

À l'instar du lecteur implicite proposé par Iser, celui d'Eco entérine donc l'idée que tout texte inscrit en lui-même son destinataire, qui est un récepteur actif prêt à agir dès la lecture pour que le déroulement de l'histoire se produise le mieux possible (Jouve 1993, 22). Mais surtout, « le lecteur produit le sens sous la contrainte du livre, de son auteur et de l'institution

littéraire qui a formé préalablement le lecteur » (Thérien 2007, 19). Par « institution littéraire », il faut comprendre la grille de lecture enseignée par la société et la culture de l'époque, qui permet de faire — « to make » pour reprendre le mot de Fish (2007, 74) — de tout lecteur le membre d'une communauté interprétative ; cet « un ensemble d'individus qui ont intériorisé des normes, des attentes, des visées, des méthodes, des réflexes, des "recettes de cuisines" » (20), et qui ne peuvent nécessairement pas proposer un sens ou une interprétation totalement libre. La contrainte interprétative est toujours présente, qu'elle provienne du texte ou de la grille de lecture du public. Par conséquent, aucun sens, aucune interprétation, ne peut être le fruit d'une réflexion intime et uniquement personnelle.

Mais au-delà de ces positions qui abordent la réception sous les deux angles différents de l'effet du texte *vs* le rôle du lecteur à l'aune des consignes dictées par l'œuvre ou les institutions culturelles, il faut également prendre en compte les autres paramètres de ce concept, faisant partie intégrante de la réception en tant que manifestations de celle-ci. Rita Schober a rappelé que l'étude de ce processus ne soulevait pas moins de sept questions différentes dont : « l'histoire littéraire en tant que "histoire propre" grâce à l'activité réceptive des lecteurs comme facteurs constitutifs du processus historique » ; « la différenciation entre divers types de réception » ; « la stratégie de réception et d'effet » ; « l'appropriation active et, par conséquent, transformatrice de l'œuvre de la part du lecteur » ; « l'interaction dialectique entre l'œuvre en tant que *Rezeptionsvorgabe* (modèle ou projet de réception) et le lecteur en tant que récepteur-transformateur » ; « les conséquences de la réception, voire la "fonction sociale" que l'œuvre littéraire assume » (1983, 7). Et encore, ce rappel ne mentionne pas les difficultés qu'un lecteur peut rencontrer pour accéder au texte lorsqu'il est ancien ou que sa lecture et sa réédition est interdite pour des raisons politiques, idéologiques et culturelles. On voit donc bien à quel point les positions que nous avons rapportées ne suffisent pas à rendre compte de la complexité de la réception de manière générale, mais aussi pour le texte des troubadours qui nous intéresse au début de l'époque moderne.

2.2 Réception de la littérature médiévale au XVIe siècle

La question de l'accessibilité du texte ne se pose effectivement pas à l'époque contemporaine grâce au développement de l'imprimerie et du commerce des livres, mais il en est tout autrement pour la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance. En France, si des textes médiévaux extrêmement populaires tels que le *Roman de la Rose,* par exemple, sont réédités plusieurs fois depuis 1540, ils sont également remaniés pour combler « le gouffre linguistique » (Rothstein 2016, 93) qui se creuse de plus en plus entre langue médiévale et langue moderne. Le résultat étant que les lecteurs de la Renaissance ne lisent pas véritablement

les œuvres médiévales telles qu'elles ont été écrites autrefois, mais modifiées linguistiquement et, par voie de conséquence, stylistiquement (Rothstein 2016, 92). Le problème se complexifie encore quand on rappelle que la poésie à transmettre, dans le cas des troubadours, n'a pas été composée dans la langue française du roi, mais dans une langue régionale dont le nombre de locuteurs ne va cesser de décroître au fil des siècles. Deux problèmes se posent donc : était-il possible, sous l'Ancien Régime, de lire une œuvre médiévale sans remaniement linguistique avant la grande entreprise de la *Bibliothèque Universelle des Romans* (Sigu 2016) ? Qu'en est-il, plus spécifiquement, des possibilités de lire un texte en occitan médiéval ? On le sait, avant la publication des *Vies des plus célèbres et anciens poëtes Provençaux* tant critiquée de Jean de Nostredame (Jean de Nostredame 1575) :

> […] les troubadours et leurs chansons avaient pratiquement été oubliés dans le nord de la France et en pays d'Oc. Et cela malgré le fait que la France du XVIe siècle a organiquement absorbé et développé la culture littéraire italienne qui se fonde elle-même sur la continuité entre les troubadours occitans et le premier lyrisme des initiateurs de la poésie sicilienne et toscane. (Prokop 2018, 194 ; Carminati 2016 ; Grimaldi 2016).

Les lecteurs potentiels du début de l'époque moderne ont peu de moyens de connaître la poésie des troubadours car, avant la publication de Nostredame, leurs poèmes ne sont conservés que dans des manuscrits souvent situés dans les bibliothèques italiennes privées et même dans celle du roi (Martel 2015, 144; Prokop 2011, 22). Et quand bien même ils pourraient accéder aux chansonniers, ils ne seraient peut-être pas en mesure de déchiffrer et de comprendre ces poèmes. Ce qui revient à poser un troisième problème : la barrière de la langue occitane médiévale a-t-elle pu être surmontée dans le cas d'un accès au texte poétique dans le nord de la France par des locuteurs de la langue d'oc moderne ?

Dans ces conditions, comment concevoir la réception de la poésie des troubadours et l'histoire de cette réception en France sous l'Ancien Régime ? Plus précisément : comment envisager le passage de la lecture des poèmes des troubadours à d'autres créations artistiques qui témoigneraient du sens que le lecteur aurait donné à la production poétique de ces poètes ? Comment l'envisager si ce même lecteur moderne n'a ni la possibilité d'accéder aux manuscrits médiévaux, ni celle de comprendre l'occitan médiéval, parce que l'usage de l'occitan s'est perdu ou parce qu'il appartient à une famille qui ne parle que le français depuis toujours ? Car la conjonction de tous ces obstacles induirait nécessairement une absence de lecture du texte poétique des troubadours… Est-il seulement possible de parler de réception dès lors que la lecture du texte originel est absente ?

2.3 La lecture : condition nécessaire de la réception

A priori non si l'on en croit un certain nombre de théories de la réception littéraire. La lecture est première et précède toute autre action (Thérien 2007, 20). Pour plusieurs théoriciens, une œuvre n'existe et ne vit que par les lectures que le public en fait (voir les travaux du GREL 2007; Lacheny 2019, 3) ou, pour reprendre l'expression très significative de Maurice Blanchot cité par Éric Benoit : « La lecture est pour l'œuvre littéraire une sorte de "Lazare, veni foras" : elle fait ressusciter l'œuvre, avec toute la dynamique qu'on peut percevoir dans cette image de la résurrection de Lazare » (Benoit 2019b, 213-214). Comment expliquer cela ? On rejoint sur ce point la conception de Thérien (2007, 19) pour qui la lecture est davantage une entreprise de décodage d'un certain nombre de signes, plutôt que l'expression d'une communication entre un auteur et son public. Durant la lecture, le public d'une œuvre déchiffre des signes dont le but est à la fois de transmettre des connaissances sur un objet, mais aussi de le transformer. Ils rendent la connaissance possible en même temps qu'ils permettent d'agir sur un objet et de le transformer. Cet objet est d'ailleurs inatteignable, et nous ne pouvons le connaître que par la relation intermédiaire que ces signes nous permettent de créer avec lui (13). De ce fait, la lecture est d'abord un acte « centré sur la compréhension et l'usage "passif" des signes » (14), car c'est le décodage de ces derniers qui nous permet d'entrer en relation avec n'importe quel objet du monde et de le faire exister pour nous. On pourrait parler d'activité « herméneutique », « interprétative » ou de « production de sens » (Benoit 2019a, 13).

Mais surtout, la lecture rend vivant l'objet qu'est le texte littéraire, dans le sens qu'elle permet au lecteur de l'intérioriser, et de « se laisser porter par la factivité du texte, [le lecteur] peut consentir à la force incitative du texte, à son énergie factitive, [et] consentir à agir en fonction du texte » (13). C'est-à-dire que le lecteur reçoit une énergie de sa lecture et peut passer du statut passif de « consommateur » à celui de « producteur (actif) de texte » pour reprendre les mots de Barthes. L'acte de décodage des signes est ainsi conçu pour ce dernier comme une première « scription » (Benoit 2019a). Nous percevrions « dans la lecture du texte ce qui a été la dynamique de son écriture [à l'auteur] », et serions à notre tour « capable d'écrire ce que l'on a perçu de la dynamique de cette écriture » (218). C'est-à-dire capable de créer une nouvelle œuvre apte à témoigner du texte initial et qui ferait, par conséquent, « revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, une "exécution" personnelle » (Eco 1965, 35). Une conception qui envisage la lecture comme « une véritable production » (Barthes), ou une composante « participante à l'acte de création » comme l'expliquerait Blanchot. Ce qui amène à la

conclusion que, sans lecture, toute production artistique inspirée ou motivée par une œuvre préexistante serait impossible.

2.3.1 Différents types de lecture et de lecteur

Par œuvre inspirée ou motivée il faut, bien sûr, comprendre qu'il s'agit du témoignage d'une réception qui rend compte de l'actualisation que le lecteur aura fait du texte initial. Nous entendons par actualisation « [l'] opération par laquelle une procédure ou un objet hérité du passé reçoivent une utilisation ou une signification inédites de par leur application à une situation présente » (Citton 2017, 525). Le processus peut prendre toutes sortes de formes, l'histoire littéraire l'a bien montré : réécriture, traduction, adaptation, remaniement, réinvention, transformation, pastiche, traité, compte-rendu, etc. Toute création postérieure et inspirée par une lecture initiale d'un texte est la manifestation de l'actualisation du nouvel artiste. Il y a d'ailleurs autant de possibilités formelles, stylistiques et artistiques de créations qu'il y a de lectures de l'œuvre originelle.

C'est ce que rapportent plusieurs études, en particulier celle de Bertrand Gervais qui distingue les lectures dites *littéraire*, *courante* et *savante* (1998), reprise et explicitée plus tard par Xanthos (2007, 35). D'après cette théorie, la lecture courante ne représenterait qu'une saisie informative du texte tandis que celle dite *littéraire* parcourrait le texte en s'intéressant plus particulièrement à des éléments spécifiques comme des aspects « langagiers, structuraux, symboliques ou sociaux » (Gervais 1998, 26). Ce parcours serait suivi d'un discours qui en rendrait compte. Il pourrait alors prendre la forme d'une intervention directe sur le texte sous la forme de notes marginales ou sur les couvertures du livre, mais aussi celui d'un article de critique, d'un essai, voire d'une thèse (Xanthos 2007, 35). Cet acte de lecture diffère encore de celui que Gervais appelle *savant*. Cette lecture ne témoigne pas de la sensibilité du lecteur semant les traces de son passage entre les lignes ou dans les marges du texte. Au contraire, ce dernier ne fait que chercher dans l'œuvre des éléments textuels, linguistiques, stylistiques, narratologiques, philosophiques, culturels, etc., qui lui permettront, à terme, de vérifier des hypothèses (35). De ce fait, « La théorie ou la méthodologie ainsi expérimentée impose au lecteur « ses choix épistémologiques [...], sa perspective, [...] sa propre conception du texte » (35).

Généralement, à un type de lecture correspond un type de lecteur. Thérien a défini, dans son étude « L'exercice de la lecture littéraire » (2007), trois catégories de lecteurs, coïncidant avec la classification proposée par Gervais lorsqu'on en compare les définitions et les actions. Le premier genre serait celui du « lecteur ordinaire », surtout attaché à comprendre le texte ainsi que son contexte. Il s'agirait d'une « lecture normale » (23) capable d'être appliquée à toutes

les formes de texte et qui, en somme, répond bien à ce que Gervais appelait la lecture courante. Pour ce qui est de la lecture littéraire, on pourrait lui associer le lecteur « spécialisé ». Un profil de personnes plus aptes à lire un genre plutôt qu'un autre, mais surtout possédant une « posture spécialisée » (23) qui lui permet de mieux comprendre le texte en profondeur par rapport au lecteur ordinaire. Il ne cherche pas uniquement à cerner le sens général d'une histoire et le contexte de l'œuvre. Il est ce que Michael Riffaterre appelle un *archilecteur*, qui lit toute œuvre avec des présupposés, des modèles, des systèmes, des grilles de lecture, que des institutions savantes lui ont enseignés antérieurement, et qu'il tire de ses anciennes lectures.[13] Ces connaissances lui permettent ainsi de situer le texte qu'il a entre les mains parmi le groupe d'œuvres qu'il a déjà lu (40). Enfin, Thérien distingue comme dernier type celui de l'analyste. Il s'agit d'un lecteur qui utilise le texte, ou une partie de ce dernier, dans le cadre d'analyses théoriques. Sa lecture n'est pas gratuite car, dans bien des cas, « il veut associer ses lectures à une entreprise plus large dans laquelle elles viendront servir d'argumentations ou de preuves » (23). Pour Thérien, ce profil correspond au lecteur « professionnel des études littéraires » (23). Ce qui est vrai en ce qui concerne les théoriciens des études littéraires s'intéressant à des phénomènes très précis comme, justement, celui de la réception. Surtout, il a de quoi rappeler la lecture savante définie par Gervais, à laquelle nous l'associerons pour la suite de notre travail.

2.4 La réception sans la lecture du texte originel

Pourtant, l'histoire littéraire a bien montré que la réception d'une œuvre pouvait avoir lieu sans qu'il y ait eu une lecture d'œuvre originelle par tous les artistes qui en ont fourni une actualisation. Le fait est même typique en ce qui concerne la poésie des troubadours ! Les études occitanes se sont accordées sur le fait que l'Ancien Régime avait méconnu la poésie du *trobar* parce que sa lecture aurait été inexistante ou très rare. Cette absence de lecteur ne se serait pas améliorée au cours des siècle, favorisant d'un autre côté une valorisation extrême de la figure du poète occitan médiéval, voire même l'instrumentalisation de celle-ci au service d'une culture parisienne et des effets de modes littéraires (Montoya 2015; Roussillon 2015).

Sans nul doute la poésie des troubadours a beaucoup moins été connue et lue que celle des trouvères dans la culture parisienne et dans les cercles cultivés de la société lettrée sous l'Ancien Régime. Le souvenir de la poésie de François Villon et d'Alain Chartier est, par exemple, beaucoup plus présent dans la poésie de Clément Marot que celui de la poétique des troubadours. Rappelons pourtant que ce poète était né à Cahors dans un territoire culturellement rattaché au *trobar* et que sa langue maternelle était justement l'occitan ! La figure du troubadour

[13] En ce sens, il appartient à une « communauté interprétative » comme dirait Stanley Fish (2007, 20).

a connu une postérité beaucoup plus conséquente et glorieuse que sa poésie en elle-même. Postérité qu'on entend, d'après la définition du *Trésor de la langue française*, comme « le souvenir, la renommée qui survit dans la mémoire collective des hommes, [et] qui appartient à leur patrimoine ». Un troubadour mêlé à la figure du chevalier, image du divertissement littéraire, modèle aristocratique pour une noblesse nostalgique du passé, ou source de fierté pour ceux qui pouvaient prétendre à une quelconque filiation avec l'un d'entre eux. Ce succès du personnage-troubadour est certain (Montoya 2015 ; Roussillon 2015 ; Bury 2016). Il suffit d'ailleurs de lire *Le Troubadour : poésies occitaniques du XIIIe siècle, traduites et publiées* de Fabre d'Olivet (1803) pour mesurer le jeu dont la figure du poète médiéval fut l'objet, à la fois par effet de mode et de jeu littéraire, mais également comme moyen occasionnel de faire lire quelques bribes de poèmes médiévaux traduites ou directement composées sous forme de pastiche en français, bien entendu, à la société parisienne.

2.4.1 La non-lecture : point de départ possible d'une réception

Est-ce donc à dire que, par le succès du personnage troubadour, la poésie du *trobar* n'a pas connu de réelle réception ? Ceci parce que les poèmes des troubadours n'auraient pas été lus ou très peu accessibles. Il semblerait que non, si l'on en croit certaines théories envisageant l'histoire littéraire et ses modalités de façon très différente des théoriciens sur lesquels nous nous sommes appuyés pour l'instant.

À commencer par Pierre Bayard défendant une théorie de la non-lecture positive. Ce dernier affirme que la non-lecture serait bien plus que la manifestation d'une paresse intellectuelle, à la différence de l'absence de lecture. Elle serait, en réalité, un choix sage et une véritable activité, dont le but consisterait « à s'organiser par rapport à l'immensité des livres » et de ne pas « se laisser submerger par eux » (Bayard 2007, 28). Pour être plus précis, ne pas lire une œuvre permettrait de mieux situer celle-ci dans le paysage littéraire d'une époque, d'un domaine, d'un panorama spécifique, ainsi que dans la bibliothèque collective que nous partageons — c'est-à-dire « tous les livres déterminants sur lesquels repose une certaine culture à un moment donné » (28) — que chaque membre d'une communauté donnée possède. La lecture d'une œuvre ne serait pas plus importante qu'une connaissance des relations que cette dernière entretiendrait avec les autres, d'où la possibilité de ne pas avoir lu un texte mais un résumé très complet pour parler de ce dernier. Car le discours sur un livre, qu'il s'agisse d'un roman, de théâtre ou de poésie, ne requiert pas nécessairement une connaissance parfaite de celui-ci grâce à la lecture. Et on peut concevoir que ce qui compte, dans un certain contexte, peut ne pas consister en le contenu de ce livre, mais davantage en les rapports qu'il entretient avec les autres. Ainsi, lorsque Pierre Bayard affirme que « ce qui compte dans chaque livre [est]

les livres d'à côté » (2007: 27), la proposition est véridique dans le contexte de la constitution du bagage culturel d'un individu : « la culture est d'abord une affaire d'orientation. Être cultivé, ce n'est pas avoir lu tel ou tel livre, c'est savoir se repérer dans leur ensemble » (26). Mais elle peut également l'être dans une autre situation, qui ne demanderait pas fondamentalement une connaissance approfondie de l'œuvre et par conséquent sa lecture, le plus signifiant étant précisément la situation qu'elle occuperait en termes de ressemblances topiques, de différences, de positions philosophiques ou éthiques avec d'autres œuvres. Des relations, par rapport à l'ensemble de la bibliothèque collective, qui pourraient effectivement avoir un intérêt plus que conséquent et une importance considérable dans une entreprise de réception.

Mais on objectera toujours que la non-lecture, toute activité qu'elle puisse être, ne pourrait sans doute pas suffire à susciter l'envie de créer un nouveau texte littéraire. Et ce, pour la simple raison que la nouvelle œuvre à créer ne pourrait sans doute pas se contenter de la seule connaissance de la position du texte originel dans une bibliothèque collective. Il faut, pourrait-on dire, connaître un minimum la trame de l'histoire racontée, sa position dans le champ littéraire du moment, mais aussi son sens, à partir duquel une actualisation pourra être effectuée. C'est oublier qu'un non-lecteur peut s'appuyer sur des éléments externes à l'œuvre pour s'informer sur son contenu, en particulier les réactions qu'elle suscite (49). Pierre Bayard a d'ailleurs bien rappelé dans son essai qu'un livre ne se limitait pas à lui seul, mais qu'il était aussi « constitué, dès sa diffusion, par l'ensemble mouvant des séries d'échanges que sa circulation suscite. C'est donc avoir accès à lui, sinon le lire, que de prêter attention à ces échanges » (49). Ce qui revient à dire qu'en connaissant les relations d'un texte dans le paysage littéraire ainsi que les critiques qui en sont faites, un non-lecteur pourrait peut-être proposer à son tour un nouveau discours sur celui-ci. Une hypothèse tout à faire intéressante et légitime pour l'histoire littéraire, dans la mesure où l'acte créatif de réception peut très bien prendre la forme d'un essai critique sur un texte originel, et non nécessairement un pastiche stylistique ou une réécriture, par exemple.

Mais l'argument pourrait encore ne pas suffire. On pourrait très bien demander comment un non-lecteur pourrait pratiquer l'exercice de la réécriture sans avoir lu le texte qu'il veut pasticher. La question serait pertinente. Elle pourrait même laisser supposer qu'à l'instar de la seule situation d'une œuvre, les discours circulant sur cette dernière ne seraient pas satisfaisants non plus pour créer une nouvelle actualisation du texte.

2.4.2 L'activité créatrice : point essentiel de l'histoire littéraire

La supposition aurait de quoi être vraie, si on ne l'abordait qu'en concevant l'histoire littéraire et la réception qu'en une longue histoire de transmission de connaissances et d'un sens

unique de chaque œuvre au fil du temps. Or, elle n'est plus valable si l'on mesure l'importance que représente l'entreprise de création, en l'occurrence ici littéraire, dans l'histoire artistique. La pensée de Paul Valéry entre, à ce compte, en parfaite résonance avec la défense de la non-lecture, en arguant, non sans provocation d'ailleurs, que le meilleur hommage que l'on peut rendre à un auteur est de ne pas le lire ! D'après lui, la lecture d'une œuvre serait, en effet, particulièrement dangereuse, dans le sens où l'on risquerait de s'enliser dans la créativité des autres et de perdre la nôtre. Il serait donc « indispensable » d'échapper à ce phénomène pour parvenir à faire « soi-même œuvre de créateur » (Bayard 2007, 37). La lecture du texte originel et sa connaissance ne sont pas plus importantes que l'œuvre nouvelle dont elles motivent la création. Il suffirait d'ailleurs, non pas de lire, mais de parcourir succinctement un ouvrage pour en juger avec précision la qualité et l'intérêt :

> L'intérêt de ses ouvrages réside dans chaque fragment. On peut ouvrir le livre où l'on veut ; sa vitalité ne dépend point de ce qui précède, et en quelque sorte de l'illusion acquise ; elle tient à ce qu'on pourrait nommer l'activité propre du tissu même de son texte. (Valéry 1957, 772)

Et finalement, en suivant ce principe, ce parcours rapide de l'œuvre suffirait même à recevoir ce que l'équipe de recherche du GREL appelle l'énergie de la lecture, permettant l'élan créatif à l'origine de toute forme de réception d'un texte (voir Gervais et Bouvet 2007). En résumé, lire un extrait, une page seulement, permettrait de recevoir cette énergie originelle nécessaire à tout élan nouveau de création. Dans ce cas la réception ne serait pas issue d'une lecture complète et totale de l'œuvre comme semblaient le théoriser toutes les études citées jusqu'ici ; la réception serait le produit d'une lecture très partielle. Qu'importerait finalement que le nouvel artiste ignore le début et la fin du texte originel, l'essentiel étant qu'il aurait créé une nouvelle œuvre entrant à son tour dans l'histoire littéraire et rendant compte du seul extrait du texte originel !

On pourrait toujours rétorquer que ce développement fondamentalement intéressé sur la création suppose quand même une lecture très succincte du texte. Mais ce contre-argument ne tient pas dans la mesure où quantité d'exemples à travers l'histoire ont montré que la réception pouvait avoir lieu sans connaître précisément tout le déroulement et la situation d'une œuvre. Il faut, en somme, accepter que la lecture complète d'une œuvre ne soit pas nécessaire. Notre cas en est exemplaire. Il apporte même une autre possibilité de source de la réception, puisque celle de la poésie des troubadours a été opérée à partir d'œuvres qui réceptionnaient déjà celle-ci. Phénomène tout à fait délicat qui ne répond justement pas aux conditions strictes avancées plus haut ; à savoir que la lecture du texte originel est première et qu'il ne pourrait y avoir

d'actualisation sans celle-ci. Il faut se détacher de la fausse idée qu'une œuvre ne puisse bénéficier d'une réception sans qu'elle soit lue complètement. Au contraire elle peut être effectuée à partir de témoignages, de lectures partielles ou d'ouvrages de réception dont la lecture (qu'elle soit à son tour totale ou succincte) ne peut prétendre être similaire à celle du texte original du fait de l'éloignement que toute actualisation provoque. Nous reviendrons plus en détails sur ce cas de figure.

Conclusion

Ainsi, il nous semble nécessaire d'adopter une conception de la réception beaucoup plus souple et moins clinique que les théories avancées jusqu'ici pour pouvoir mieux étudier l'histoire littéraire de la poésie des troubadours sous l'Ancien Régime en France. D'abord, parce que la lecture de l'œuvre, souvent jugée irremplaçable, ne nous semble pas l'être en fait. Du moins, pas dans une forme totale et complète, pour bien des raisons qui empêchent justement la lecture de se produire. Ce qui nous permet de dire, deuxièmement, que les théories que nous avons rapportées n'ont pas envisagé la difficulté qui peut exister à accéder à un texte ancien, et qui peut expliquer la non-lecture de ce dernier et sa réception fondée uniquement sur d'autres ouvrages : des comptes rendus, des résumés, des discussions épistolaires, des traductions, des pastiches, etc. Bref, des formes textuelles qui ne seront jamais l'œuvre ancienne en tant que telle, mais toujours le résultat d'une première réception. Voici donc les dimensions de la réception qui nous intéresseront particulièrement.

Il nous semble primordial de rendre compte de la possibilité d'accès à un texte ancien à une époque donnée, car de cette situation dépendra la forme que la lecture et la connaissance de ce texte prendra. Un accès au texte ne signifiera pas nécessairement que la lecture totale de l'œuvre ancienne puisse avoir lieu, mais il pourra laisser penser que cette dernière aura pu être menée. Nous ne considérons pas que cette lecture soit absolument obligatoire pour une réception, mais elle est une version possible du premier pas qu'un public peut accomplir vers l'œuvre ancienne et vers la création littéraire.

Lorsqu'une lecture totale de l'œuvre sera attestée pour le texte des troubadours, on sera attentif au type de lecture que le lecteur aura mené. Et, de ce point découlera une attention particulièrement sur l'attitude de ce dernier : lecteur courant, spécialisé ou savant. Attitude qui ne sera pas sans lien avec son geste créateur et la forme que son actualisation du texte prendra. Car, on l'a bien vu, la lecture peut très souvent ne pas être gratuite mais, au contraire, être un formidable champ d'investigation pour étudier des théories, être le point de départ d'une explication approfondie du texte ou encore une source d'inspiration pour devenir soi-même créateur. On s'intéressera donc à la production des lecteurs que nous pourrons rencontrer, en

décrivant et classifiant en catégories comme par exemple : la réécriture, la rédaction d'ouvrages historiographiques, d'ouvrages littéraires ou encore l'entreprise philologique opérée par le philologue. C'est-à-dire, un personnage érudit chargé de rendre le plus fidèlement possible la pensée de l'auteur d'un discours écrit ou oral (Ruelle 1982, 4), dont il rendra compte en en établissant le texte (qu'il soit originellement écrit ou oral), en l'interprétant (Zumthor cité dans Duval 2007, §9) et en l'éditant (Vendryes 1951, 10). Une tâche qui implique donc nécessairement que cet érudit ait recours à toutes sortes de disciplines auxiliaires, telles que la paléographie, l'épigraphie, la papyrologie, la linguistique, l'histoire, l'histoire littéraire, le droit, l'ethnologie, etc. Bref, tous les domaines qui pourront permettre au philologue de comprendre le texte qu'il édite. Il est donc un spécialiste de ce dernier, dont il doit être capable d'éclaircir tout terme obscur, ainsi que d'expliquer toutes les subtilités et la logique de la pensé de son auteur (Vendryes 1951,10).

Certains cas pourraient témoigner d'une réception ayant eu lieu sans lecture de l'œuvre originelle. Ce qui pourra signifier que le texte originel n'aura pas du tout été approché, et que la seule lecture ayant eu lieu, pourra avoir été effectuée à partir d'une autre œuvre de réception. Mais cette lecture d'œuvre de réception n'est pas assurée non plus ! Quoi qu'il en soit, on sera surtout attentif au geste créateur du public concerné, à la forme et à la portée de l'actualisation qu'il fera à son tour de l'œuvre de réception, ainsi qu'au sens que sa propre création prendra vis-à-vis du texte originel qui aura été laissé de côté. Ce qui nous intéresse n'est pas tant l'existence de la lecture du texte originel, que la façon dont un public aura actualisé ce dernier par le biais de la lecture de réception intermédiaire, ou de discours sur ce texte. On considérera que cette nouvelle création sera également une forme de réception du texte originel : dont le parcours de formation et les implications artistiques et culturelles seront particulièrement intéressantes.

Ainsi, nous concevrons essentiellement la réception sous le prisme de trois éléments essentiels, en ayant recours à une définition, somme toute, assez basique mais, nous l'espérons, assez précise. Nous l'empruntons au *Trésor de la langue française*: « [l'] action de recevoir quelque chose ; résultat de cette action ». Ce qui permet d'envisager la réception d'une œuvre dans le domaine littéraire comme deux opérations ou deux mécanismes successifs. Premièrement : l'accès à l'œuvre antérieure et une éventuelle lecture. Cette première phase pourrait ne pas avoir lieu si le texte ancien était inaccessible. Dans ce cas, elle prendrait une forme alternative qui pourrait justement être le recours aux avis d'autres lecteurs sur l'œuvre ancienne, qu'ils soient écrits ou oraux. Deuxièmement : la production de réactions, de textes métalittéraires, de nouvelles œuvres de fiction, de débats, d'effets culturels et scientifiques à

partir d'éléments « radioactifs » dans la mémoire (Louichon 2009, 111) et de souvenirs de la lecture ou des discours entendus à propos de l'œuvre ancienne. Bien évidemment, le principe de réception littéraire conçu comme tel peut varier d'une époque à l'autre, et il n'est pas toujours possible de l'envisager avec ces deux opérations : l'accès et la lecture du texte, puis la réaction des lecteurs comme résultat de l'action de lecture. C'est justement le problème de l'accès au texte ancien ainsi que l'absence ou la présence de la lecture de ce dernier qui nous semble être intéressant dans l'histoire de la réception des troubadours.

Chapitre 2
Panorama de la réception des troubadours aux XVIe et XVIIe siècles

Selon la vision traditionnelle d'Alfred Jeanroy et de Martín de Riquer, l'extinction de l'art du *trobar* correspondrait à la disparition du dernier de ses représentants : Giraut Riquier (BEdT 248) (1254-1292) (Jeanroy 1998 ; de Riquer 2019 ; Guida/Larghi 2014). Toutefois, d'autres études plus récentes ont montré que la pratique de cette poésie n'avait pas totalement disparu. En particulier autour du massif des Corbières où, pendant une grande partie du XIVe siècle, aurait circulé une production poétique tout à fait intéressante, composée dans une « langue hybride » entre l'occitan et le catalan (Martí 2017, §2). Celle-ci aurait hérité du modèle des troubadours, en même temps qu'elle aurait été influencée par la culture littéraire des langues d'*oïl* et de *sì* (§2). Continuité d'abord formelle avec la poésie du XIIIe siècle, puisqu'on remarque dans ce corpus des *cansos*, des *vers*, des *sirventes*, des *dansas*, des *letras*, des *partimen*, des *tensos* (§9) ; mais l'attention à la forme est exacerbée, à l'image des expérimentations esthétiques du siècle, que l'on peut trouver en France, par exemple, dans la poésie des grands rhétoriqueurs (voir Cabré/Navàs 2014, 112-115).

Malgré cette évolution de la poésie de la *trobar*, la relation revendiquée entre le concours des Jeux floraux du Consistoire du Gai Savoir à Toulouse, créé en 1323, et les troubadours consiste surtout en un rappel de l'heure de gloire de ces derniers avant les événements du XIIIe siècle (Prokop 2018, 200).[14] Les « nouveaux troubadours » (Prokop 2018, 198) de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne diffèrent quand même de leurs prédécesseurs médiévaux pour la simple raison que l'orientation artistique de la création littéraire en France a changé. Celle du *trobar* est, certes, parfois encore admirée, mais elle est surtout considérée comme une littérature ancienne qui n'est plus d'actualité (Prokop 2018, 202). L'heure est au souvenir des troubadours. Ce qui revient à dire à l'existence ou non d'une réception de leurs compositions, de leur image et de leur tradition poétique.

À l'aune des éléments de définitions que nous avons précédemment fixés, on peut dire que l'absence ou la présence d'une lecture des poèmes des troubadours constitue un pivot on ne peut plus important dans l'histoire de la réception du *trobar*. On l'a dit, la réalité poétique des troubadours a donné une forme de réception originale dans quelques œuvres essentiellement centrées sur le personnage romanesque du troubadour. Mais c'est sans compter quelques lignes

[14] Le Consistoire avait en effet commandé à l'avocat Guilhèm Molinièr un ouvrage recensant un certain nombre de règles de composition littéraire : *Las leys d'amors* 1536 (Lafont, 1970 : 235).

de travaux très connus (Lafont 1982 ; Bec 1981 ; Bauquier 2003 ; Courouau 2018) qui ont déjà ouvert une brèche dans cette ancienne certitude. Certitude qui empêchait toute possibilité d'attribuer une connaissance un peu plus approfondie de la poésie occitane médiévale au début de l'époque moderne. Ces travaux permettent de relativiser l'idée d'une absence de réception de la poésie des troubadours, en prenant davantage en compte les productions, les brouillons, les correspondances, les manuscrits de travail des érudits sous l'Ancien Régime, qui témoignent d'un véritable accès au texte. Parmi ces documents figurent les chansonniers occitans d'étude (les mss. Paris, Arsenal 3091-3100) de l'érudit Jean-Baptiste la Curne de Sainte-Palaye, considéré comme un précurseur de la romanistique (Fabié, 2014 et 2015 ; Bec 1981; Gossman 1968) et comme un véritable provençaliste. Autrement dit, un personnage lettré et cultivé s'étant intéressé spécifiquement à l'occitan ainsi qu'à la poésie des troubadours sous l'Ancien Régime, et dont on a tiré, par tradition, le titre de provençaliste du fait du nom de provençal que les académies savantes du nord donnaient à l'époque à la langue occitane où qu'elle fût parlée. Par extension, le travail du provençaliste est condensé sous l'appellatif d'études provençales, qui signifie que la matière étudiée est généralement la langue d'oc médiévale et la poésie courtoise des troubadours avec les *vidas* et les *razos* l'encadrant dans les chansonniers.

C'est à partir des documents de plusieurs provençalistes de l'Ancien Régime et des éléments de définitions de la réception que nous avons fixés précédemment, que nous souhaitons revenir sur l'histoire de la postérité de la poésie des troubadours sous l'Ancien Régime. On s'attachera à distinguer pour chaque provençaliste cité son appartenance à l'une des deux grandes orientations de la réception. La première est celle que nous appelons la réception romanesque. Impulsée par Jean de Nostredame, elle s'est principalement intéressée au personnage archétypal du troubadour et à ses aventures romanesques. Nous reviendrons plus en détails sur cette tendance. La seconde consiste en la réception érudite pratiquée par les provençalistes savants. Elle n'est pas issue des *Vies* de Nostredame et se caractérise justement par une tentative d'accès ou un accès avéré aux poèmes des troubadours dans les manuscrits, ainsi que par une production qui ambitionne de diffuser ces mêmes textes anciens. Cette deuxième catégorie est justement celle qui nous semble avoir été peu étudiée dans les panoramas de l'histoire de la réception des troubadours (Jeanroy 1931 ; Bec 1981 ; Lafont 1982).[15] Pourtant, elle n'aurait cessé de tenter pendant plusieurs siècles de faire paraître, à échelle régionale ou nationale, un ouvrage qui

[15] Notre typologie ressemble à celle proposée par Casanova (1998,76). Mais notre opposition consiste plus en la méthode utilisée pour traiter le corpus des troubadours qu'en la visée idéologique employée par les provençalistes. Nous opposons les diverses façons d'écrire sur les troubadours et de s'approprier du point de vue de l'écrit littéraire, quel qu'il soit, les troubadours, et nous laissons davantage de côté les aspects idéologiques liés à la Provence et la figure du roi de France.

aurait diffusé les poèmes des troubadours auprès de la société lettrée et cultivée.

Nous tenterons donc de retracer les grandes lignes de ces deux types de réception en étudiant quelques provençalistes choisis pour leur importante influence dans le champ des études provençales et pour leur rôle de transmission plus ou moins décisif dans chaque type de réception. Attendu que notre objectif est de montrer dans quelles conditions, avec quelles connaissances et dans quel état d'esprit le XVIIIe siècle, et en particulier Jean-Baptiste la Curne de Sainte-Palaye, aborde la poésie du *trobar* dans la décennie de 1730. Âge d'or du versant de la réception que l'on a appelée savante qui, manifestement intéressée par le grand chant courtois, se serait fait une règle de ne pas tomber dans le séduisant exercice du pastiche de *vida*, dans l'invention d'histoires sur un personnage à la fois troubadour et chevalier, de rêveries sur l'existence de cours d'Amour dirigées par de célèbres dames. Bref, une orientation de la réception des troubadours qui aurait essentiellement été guidée par un souci d'établissement philologique très précis des textes du *trobar*, en y ayant directement accès dans les chansonniers, pour aboutir à une édition du corpus de poèmes médiévaux en langue originale.

1. La période de la Renaissance

On l'a dit, la réception des textes du Moyen Âge en langue d'oïl n'est pas en reste dès le début de la Renaissance car, bien avant les années 1540-1550, des œuvres médiévales très connues sont déjà rééditées. Mais l'émergence de la Pléiade cause un changement esthétique lourd de conséquences dans le paysage culturel français déjà relativement bouleversé par quelques publications novatrices, l'ensemble sonnant le glas du grand succès des romans médiévaux :

> On constate parallèlement une mutation du goût et de l'horizon d'attente du public, acheteurs et lecteurs, qui préfère tout à coup et définitivement Amadis de Gaule à Fierabras ou à Lancelot » (Rothstein, 2016, 95).

L'humanisme et l'influence littéraire italienne ont émergé avec les nouvelles vogues et nouveaux modèles que nous connaissons bien, y compris dans le sud de la France. La vogue pétrarquisante dans la poésie y provoque au début un genre de « déprovençalisation » (Lafont 1970, 114) de la Provence d'un point de vue linguistique, étant donné que l'humanisme comme la poésie de l'époque s'expriment en français et non en occitan. Néanmoins, Lafont souligne que cette vogue porte quand même « une promesse bien différente » car « Avec Pétrarque, le souvenir des troubadours va réinvestir l'Est du pays d'oc. Les études pétrarquistes s'appuyaient en effet en Italie sur un regain de curiosité pour les grands maîtres des XIIe et XIIIe siècle. » (Lafont 1970, 114).

Ce regain, qui se manifeste sur bien des plans (linguistique, formel, patrimonial, etc.), est justement opéré par Jean de Nostredame. Cet humaniste a retenu l'attention des études occitanes dans la recherche contemporaine en raison de sa réception particulièrement originale et créative des troubadours au XVIe siècle. Il n'a néanmoins pas été le seul à connaître et écrire sur ces poètes médiévaux en France à la même époque, quoi qu'on en dise. L'humaniste Jean Nicot, célèbre ambassadeur au Portugal ayant introduit le tabac en France, s'est également intéressé aux troubadours. Et cela, en se méfiant immédiatement de la vision que Nostredame en offrait au public à travers son œuvre, et en se concentrant sur leur poésie. C'est sur les réceptions respectives de ces deux humanistes que nous proposons d'abord de revenir, car elles nous semblent avoir été des jalons importants pour les deux types de réceptions en France énoncés il y a un instant.

1.1 Le cas de Jean de Nostredame

Jean de Nostredame naît le 19 février 1522 à Saint-Rémy dans une famille d'origine juive. Au fil du temps, cette famille marchande est parvenue à faire progresser sa condition sociale. L'un des fils de Pierre de Nostredame, Jacques, a effectivement abandonné la filière commerciale pour devenir notaire. Cette nouvelle fonction lui permet dorénavant d'offrir à ses cinq fils, issus de son mariage avec Renée de Saint-Rémy, des études telles que la médecine, la chirurgie, la magistrature. Jean de Nostredame naît donc dans un milieu converti depuis deux générations, qui a bénéficié de temps pour s'enrichir et se hisser à une condition bourgeoise. Il profite de l'aisance de sa famille pour étudier le droit et finalement incarner pleinement un membre exemplaire d'une « société moderne en pleine mutation », comme Jean-Yves Casanova propose de le définir pour l'époque (Casanova 2012, 107). Plus tard, Jean devient étudiant et est vraisemblablement placé par son père dans la maison des Bagarris pour profiter de leurs connaissances et « des possibilités [qu'ils] pouvaient lui offrir, dans une ville d'Aix en plein essor humaniste. » (Casanova 2012, 112). C'est auprès de François Rascas de Bagarris que Nostredame commence ses recherches historiques, ainsi qu'avec Boniface de Séguiran de Vauvenargues, dont il est le secrétaire. Ce dernier est un humaniste qui a colligé de nombreuses annales et chroniques. La conséquence est que Nostredame évolue dès ses études dans un véritable environnement humaniste grâce aux services qu'il rend à ses protecteurs. C'est durant cette période qu'il découvre justement l'une de ses principales sources et matières d'écriture récoltées par Boniface de Séguiran, dont il se procurera des copies : les chroniques historiques (Casanova 2012, 113). Quant à sa carrière professionnelle, elle débute en 1545 lorsqu'il entre au Parlement d'Aix grâce à son protecteur François de Bagarris. Il est nommé procureur en 1555

et le restera jusqu'à sa mort (Chabaneau 1913) mais cette charge étant très basse dans la hiérarchie des magistratures, elle ne l'empêche pas de travailler à ses recherches d'archives et lui permet de fréquenter la noblesse d'Aix en lui facilitant son travail littéraire.

1.1.1 Carrière littéraire

Jean de Nostredame est effectivement plus intéressé par ses lectures de chroniques qu'autre chose. Sa formation d'humaniste a fait naître chez lui une véritable curiosité pour les poètes anciens peu connus et propices à la création littéraire. D'ailleurs, sa carrière littéraire commence bien avant celle de la magistrature lorsqu'il rédige en 1540 un premier texte qui amorce immédiatement le mythe provençal qu'il crée, et que la postérité lui a reproché : *Discours de la vie, bonnes mœurs et sainteté de sainct Hermentere, de nation grec qui vint habiter au cartier de Frejus en Provence, escript premièrement en rime provençalle, et depuis mis en françois à la requeste de Madame de Bagarris* (Jean de Nostredame 1540). Cette publication prépare d'ores et déjà les *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux,* tant par ses éléments thématiques, qui fonderont le mythe du grand Romieu, que par les prémices de procédés d'écriture bien spécifiques qu'elle exploite déjà (Couffignal 2014). Cette première création se veut paradoxalement appartenir au mouvement de la littérature érudite occitane de l'époque — par opposition au courant de la poésie badine peu sérieuse et pleine de verve avec Arena comme représentant— alors que, loin de se fonder sur des études savantes, philologiques et véridiques, elle tend déjà à prendre des libertés romanesques et poétiques malgré la présence en creux de la matière historique. Les trois aspects déjà identifiables et caractéristiques de l'écriture de Nostredame sont déjà en germe :

> Trois thèmes proprement provençaux apparaissent avec lui. Celui de la chronique historique […] Celui des sources poétiques réelles […] Celui d'une source inventée […]. (Lafont 1970, 123).

Enfin paraissent *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* entre 1540 et 1575. Dans son *proesme* au lecteur Nostredame raconte qu'il possédait il y a quelques années plusieurs livres contenant, entre autres, des écrits en langue d'oc et surtout des œuvres et des récits sur les faits des poètes médiévaux recueillis par trois *monges* : le Monge des Isles d'Or, Hugues de Sainct Cesari et le Monge de Montmajour surnommé *lou Flagel dels Trobadours*, c'est-à-dire le « fleau des poëtes » (Chabaneau 1913, 12). Mais ses livres lui ont été dérobés pendant les troubles de 1562, ce qui ne l'a pas empêché d'en prendre des notes en abondance vu le nombre de fois où il cite les *monges*. Voilà donc d'où viendrait en partie l'origine du thème des troubadours, qui se combine ensuite à une matière historique que Nostredame aurait

trouvée dans les archives, mais aussi dans les écrits médiévaux rapportant les aventures de ces poètes : dans leurs *vidas* et leur *razos*. Ces petits paragraphes en prose datent eux aussi du Moyen Âge et accompagnent sous forme de « pré-textes » ou de « hors-d'œuvre » les poèmes dans les manuscrits (Caluwé 1983, 4). Ces petits écrits « s'assimilent à la glose » en relatant le contexte d'invention de chaque poème (Caluwé 1983, 4) et ils représentent surtout la première forme de réception des troubadours à la fin du Moyen Âge, alors même que les poèmes faisaient encore l'objet de performances musicales. Ainsi, les jongleurs et biographes, notamment Uc de Saint-Circ et Miquel de la Tor, commencent à recueillir et noter les poèmes au sein de manuscrits au XIIIe et XIVe siècles (Boutière et Schutz 1973, viii). Dès le début du XIIIe siècle, la récitation des poèmes demande une actualisation de chaque chant pour le comprendre, d'où la nécessité de donner « une histoire à la lyrique troubadouresque » et « un sens à l'œuvre poétique en motivant sa cohérence par les interactions entre les circonstances de la vie [du poète] et la création poétique. » (Caluwé 1983, 4 et 6). Une histoire nécessaire à la compréhension du poème et à sa réception qui prend justement la forme de la *vida* et de la *razo*. Ces genres brefs retracent ainsi le parcours biographique de chaque troubadour et le lecteur y trouve des éléments éclairants sur le poème qu'il s'apprête à lire. Sans nul doute, le résultat escompté par les inventeurs de ces textes est au rendez-vous pour le lecteur qu'est Jean de Nostredame. Ce dernier goûte particulièrement bien cette forme de réception qui lui permet sans aucun doute de mieux comprendre le *trobar*. Surtout, cette première réception motive une nouvelle création chez cet humaniste, pour qui les éléments contextuels et actualisants de ces petits textes offrent justement une belle illustration des hauts faits des ancêtres des familles nobles de la région. Les *vidas* et les *razos* rapportent parfois, grâce à leur première fonction actualisante, de grands événements historiques de la Provence, ce qu'on pourrait appeler des traces historiques qui auraient ainsi justifié la rédaction des *Vies* :

> J'ay donc mis les vies de nos poëtes provensaux en avant, lesquelles m'ont semblé dignes de n'estre ignorées, pour la diversité et grand nombre des maisons nobles dont elles traictent, et aussi parce qu'elles parlent sommairement des choses plus remarquables de l'estat de Provence selon les annés, desquelles je m'en suis aydé en mon Histoire de Provence, par moy faicte et imprimée à part. (Chabaneau 1913, 13).

On voit ici comment Nostredame détourne progressivement la fonction première du genre de la *vida* et de la *razo* pour justifier l'emploi des troubadours comme personnages, et le genre de la vie comme cadre de narration historique tout à fait original. L'humaniste narre l'histoire des hauts faits de quelques familles nobles dans le passé ainsi que l'histoire de la région à travers quelques *vidas* de poètes minutieusement choisies. Une forme narrative très plaisante pour les lecteurs. La *vida* médiévale n'est effectivement guère plus qu'un agréable cadre de narration

qui accompagne le récit historique visible en creux. Le subterfuge étant permis par la dimension actualisante du genre médiéval. Pour être clair : lorsque le lecteur lira les *Vies*, il découvrira l'histoire de la Provence et de ses grandes familles dans un sympathique cadre narratif, étant donné que l'histoire est parfois contenue dans les *vidas* médiévales.

Mais la réalité est loin d'être aussi simple et il apparaît que le contour narratif de cette œuvre a eu beaucoup plus d'importance que prévu. Le détournement du genre n'en est pas resté là, et Nostredame s'est dès le début de son travail laissé emporter par l'envie de créer une œuvre de fiction aux allures historiques. Tendance que le genre l'encourageait à suivre. Au-delà du programme annoncé par l'humaniste, l'œuvre déploie surtout ce qui n'était encore qu'à l'état de germe en 1540 dans *Le discours de la vie de Saint Hermentere* : la source inventée greffée sur les fonds poétiques et historiques réels (Prokop 2011, 24). Ainsi, les aventures des troubadours prennent parfois le pas sur la matière historique et sur les quelques souvenirs de la lyrique que Nostredame peut conserver de sa lecture des manuscrits :

> le poème lu n'est pas nécessairement mémorisé, quand bien même son souvenir est précieux. Il peut se prêter à des reconstructions tout aussi évanescentes que le roman. […] C'est un parfait exemple de l'activité fictionnalisante, définie par Gérard Langlade, et en ce sens le souvenir poétique n'est pas différent du souvenir romanesque. (Louichon 2009, 115).

Ce qui veut dire qu'au fil de la rédaction des soixante-seize vies, l'écrivain en vient rapidement à recréer et même à réimaginer l'univers des poètes médiévaux ainsi que leurs aventures sans plus tenir compte des poèmes. Oubliant de se référer à ces derniers, Nostredame modifie la fonction de la fiction du genre de la *vida*. L'invention n'a progressivement plus pour mission de faciliter la compréhension du poème en l'actualisant dans l'espace et le temps. Elle devient un processus d'écriture dont le but est surtout de plaire. Trois grands motifs fictionnels s'observent alors d'après les critiques (Lafont 1970) sans plus tenir compte des indices spatio-temporels de la lyrique : la réduction de l'espace des troubadours aux seules limites de la Provence, le changement volontaire des origines géographiques des poètes pour les faire naître, vivre ou mourir dans cette même région, enfin l'invention d'aventures romanesques et des cours d'Amour. C'est-à-dire des cours tenues par de nobles dames qui auraient débattu de problèmes courtois et auraient même rendu des jugements lorsque des différends seraient survenus entre un poète et sa dame, ou même entre troubadours :

> Il se trouve une tension ou un dialogue entre Remond de Mirevaux et Bertran de Allamanon […] auquel y a une belle dispute : quelle des nations est la plus noble et la plus excellente, ou la Provensalle ou la Lombardie […] Ceste question fut envoyée aux dames de la Cour d'Amour, résidents à Pierrefeu et a Signe, pour en avoir la diffinition, par arrest de laquelle la gloire fut attribuée aux poëtes provensaux,

> comme obtenans le premier lieu entre toutes les langues vulgaires. (Chabaneau 1913, 39)

Ce qui revient finalement à formuler le sujet de l'œuvre ainsi : les *Vies* ambitionnent de raconter l'histoire de la Provence et de quelques personnages nobles par le truchement de la forme médiévale de la *vida* et de la *razo* en basculant à bien des moments, de façon plus ou moins consciente, du côté du récit d'aventures romanesques des personnages que sont les troubadours. Voilà donc le sujet des *Vies* à peu près défloré. L'œuvre, sous couvert d'être un récit historique s'inspirant de la *vida* médiévale, est rapidement devenu un ouvrage de fiction où Nostredame a laissé libre cours à son imagination et à la création.

1.1.2 La critique scientifique des *Vies*

1.1.2.1 Rejet et incompréhension de l'œuvre de Nostredame

La recherche s'est plus d'une fois prononcée sur cette œuvre qu'elle a parfois méprisée, voire rejetée, en considérant ses inventions comme de scandaleux mensonges à l'origine de bien des maux de l'histoire de la réception des troubadours. Parmi les déformations de la réalité poétique et historique de Nostredame, la recherche a surtout fustigé la construction d'un patriotisme uniquement provençal, voire une œuvre de flatterie nationaliste à l'échelle de la Provence :

> Il tient à affirmer à tout prix un patriotisme historique provençal. Nostredame dote la Provence de son temps d'une vision d'elle-même extrêmement flatteuse. Il construit un sur-moi provençal, un mythe identifiant. (Lafont 1970, 130).

La fiction est rapidement devenue le mythe d'un âge d'or de la Provence. Mythe qui ne faisait qu'illustrer pour certains le goût de Nostredame pour les flatteuses relations et l'exaltation des souvenirs glorieux de chaque noble famille, sans vraiment citer les poèmes des troubadours « […] il veut faire entrer dans son jeu les personnes qui trouveront leur nom dans son livre. Elles appartiennent à la vieille noblesse ou aux cadres parlementaires » (Lafont 1970, 132). D'autres ne pouvaient lui pardonner d'avoir transformé la réalité au service de la fiction : « [Nostredame] pouvant être l'historien des troubadours, ne voulut en être que le romancier. » (Jeanroy 1998, 7). Ce point de vue ne pouvait effectivement y trouver que les pires défauts, tels qu'une volonté de bafouer l'esprit historique en mêlant à la vérité ses « propres inventions », ou encore le souci de « rehausser la gloire de sa petite patrie et de flatter la vanité de ses amis ou protecteurs » (Jeanroy 1998, 8-9). Et cela aussi longtemps qu'elle persistait à concevoir le texte littéraire comme fixe, et sous aucun prétexte susceptible d'être modifié. Dans cette optique, Chabaneau ne pouvait que percevoir Nostredame comme un falsificateur :

> Nostredame, en s'aidant des Italiens et en faisant un meilleur usage de ses manuscrits, aurait pu faire naître beaucoup plus tôt chez nous le goût de cette ancienne poésie. Il n'en a donné qu'une caricature et une « mascarade », comme le qualifiait de Haitze en parlant d'un de ses admirateurs (Chabaneau 1913, 149).

1.1.2.2 La réhabilitation des *Vies*

La recherche a depuis peu proposé des lectures beaucoup plus éloignées de cette idée d'un texte fixe, en se référant davantage à la façon dont le lecteur de la Renaissance pouvait concevoir le texte littéraire après le Moyen Âge, passionné et friand de la perpétuelle reprise des textes pour les amplifier, les remodeler, les améliorer. Elle s'est plutôt attachée à comprendre ce que ce lecteur pouvait faire de l'héritage littéraire médiéval en se replaçant dans le contexte du siècle du point de vue culturel, linguistique, politique et littéraire. Changement d'approche qui a dès lors permis de mieux comprendre l'œuvre de Nostredame. Il apparaît ainsi que le grand mérite de ce dernier est d'avoir rappelé l'existence des troubadours à la communauté lettrée de l'époque. Aucune œuvre n'ayant été écrite avant 1540 sur les troubadours, ces derniers sont ainsi sortis de l'oubli avec la nécessité impérieuse d'être transformés et modifiés dans leur langue, leur image et même dans leur réalité entière pour plaire au XVIe siècle. De la même manière que les éditeurs de Chrétien de Troyes, de Guillaume de Lorris et Jean de Meung ou de Christine de Pizan, avaient dû remanier leurs œuvres pour les éditer (Rothstein 2016). La modernisation du poète médiéval et de son œuvre était en quelque sorte une obligation. Pour ce faire, Nostredame a dû allier les éléments médiévaux qu'il voulait conserver à l'influence et à la mode italienne du *Cortegiano* (Baldassare Castiglione 1528), œuvre bien connue et très en vogue dans la société de l'époque. La mode italienne modernise ainsi son texte, en plus du passage de quelques citations de poèmes des troubadours de l'occitan au français. L'exemple le plus frappant est sans aucun doute la transformation des troubadours en sonnettistes modernes (Couffignal 2014, 67). Il s'agit, en somme, de satisfaire le goût de contemporains, ignorant complètement l'existence passée des poètes médiévaux d'oc, et qui ne peuvent apprécier les canons médiévaux anciens et dépassés puisque la mode artistique et littéraire a changé. La modernisation est nécessaire et le romanesque, allié à l'influence italienne, permet habilement de moderniser le vieux texte médiéval.

L'hypothèse de la modernisation, en ce qui concerne le passage de l'occitan au français dans les citations des poèmes, répond d'ailleurs à deux autres problèmes. Tout d'abord, la langue occitane a changé depuis le XIIIe siècle. La déclinaison a chuté, la syntaxe a évolué par voie de conséquence, ainsi que le vocabulaire. Un locuteur moderne peine certainement à déchiffrer et comprendre l'ancienne langue, ce qui implique, de toutes les manières, une

traduction en langue moderne. Par ailleurs, la langue occitane tend de plus en plus à céder la place au français dans les couches les plus aisées ou cultivées. La substitution linguistique est enclenchée dans les classes les plus hautes et la culture littéraire y répond en imposant le français comme langue de prestige (voir Kirsch *et al.* 2002 ; Courouau 2012). Si l'adaptation du texte occitan médiéval en français semble d'abord être un signe de modernisation, il s'agit également d'une adaptation nécessaire pour une société de plus en plus francisée. Les choix imaginatifs de Jean de Nostredame apparaissent donc immédiatement plus compréhensibles, car la reprise de la réalité des troubadours sans changement et l'éventuel refus d'utiliser le français n'appartenaient pas à la logique du siècle.

Plus intéressant encore, il semble aussi que pour un individu du XVIe siècle, les genres de l'historiographie et de la littérature, tels que nous les concevons aujourd'hui, n'étaient pas distincts (Prokop 2017, 189-190) :

> D'un point de vue formel, Nostredame hésite entre un style concis où l'événement est présenté dans ses grandes lignes et une forme ample et délibérément discursive. Ce deuxième style est souvent employé quand il s'agit de présenter une œuvre artistique ou la personnalité des souverains provençaux. Il semble alors que la littérature envahisse l'histoire. C'est que pour Nostredame il n'y a pas de différences fondamentale [sic] entre les deux genres : ils sont tous les deux présents, à égale importance, dans son projet d'écriture et ils ne constituent pas pour le XVIe siècle des domaines nettement différenciés. (Casanova 2012, 126)

Par conséquent, lorsque Nostredame réécrit et transforme les *vidas* et les *razos* des troubadours dans son œuvre d'historiographie, il n'a sans aucun doute pas conscience de mélanger la fiction et la vérité historique. La superposition de la conception post-moderne d'un texte scientifique sur l'œuvre de Jean de Nostredame est donc anachronique puisque le XVIe siècle ignore la distinction entre ces genres. De surcroît, même si Nostredame avait réalisé qu'il mélangeait des genres très différents, il n'y avait pour lui aucun mal à le faire car il se plaçait dans la continuité de la mouvance du texte médiéval. En l'occurrence, ici, un type de texte déjà empreint de fiction pour permettre aux poèmes d'être compris (Caluwé 1983, 4-5). Une caractéristique du genre des *vidas* et des *razos* médiévales que Nostredame avait très bien compris d'après Laura Kendrick :

> Ce que Nostredame fit, c'est de fictionnaliser et moderniser davantage les vidas médiévales qui, d'après lui, étaient déjà des fictions (à la fois les "sources" qu'il a inventées et celles que les interprètes antérieurs avaient composées avant lui) [traduction personnelle] (Kendrick 1996, 101).[16]

[16] « What Nostredame did was further fictionalize and modernize medieval *vidas* that were, in his view, already fictions (both those 'sources' he invented and those that earlier interpreters had invented before him) ».

Ce fait n'a pas du tout échappé à Nostredame qui, fort de cette connaissance de la règle de création des *vidas* et des *razos*, ne fait finalement que s'amuser à écrire d'autres versions de *vidas* telles qu'un rédacteur médiéval aurait pu le faire. À la différence qu'il oublie, ou alors n'a-t-il pas compris, que cette fiction était initialement un stratagème. On pourrait sans doute parler d'une ruse de réception au service de la lecture et de la compréhension de la lyrique. Mais de toutes les manières possibles, l'idée de falsification lui est inconnue puisque ces petits textes en prose reposent sur la fiction dès le Moyen Âge, et il l'a bien compris ! Libre à lui de créer ainsi « sans s'en rendre compte un champ d'étude hors du commun, l'histoire du texte d'oc [où] Littérature et histoire y sont inséparables [...] » (Casanova 2012, 129). Il s'agirait d'un texte où surgirait « en palimpseste » (Casanova 2012, 90) la propre œuvre poétique de l'humaniste : plus exactement un pastiche de *vida* médiévale (Couffignal 2014, 60). C'est-à-dire que le dispositif littéraire employé dans les *Vies* s'avérerait être « un enchevêtrement de plusieurs niveaux d'autorités à savoir les poètes eux-mêmes, les poètes qui sont biographes, les simples compilateurs et enfin Nostredame lui-même [...] » (Couffignal, 2014, 62). De ce fait, les *Vies* de 1575 seraient « l'aboutissement d'un système longuement mûri dont on ne peut minorer la performance littéraire » (Couffignal 2014, 62)

1.1.3 Les *Vies* dans l'histoire de la réception des troubadours

Quel rapport direct, demandera-t-on, avec l'histoire de la réception des troubadours et, plus précisément, de leur poésie ? En réalité, Jean de Nostredame vient de faire face aux premières difficultés qu'impliquait le travail de réception des troubadours et de leur poésie au début de l'époque moderne : les adapter à la modernité. Sans en avoir conscience, l'humaniste a d'ores et déjà opéré des choix qui lui ont permis d'amorcer une des formes de la réception de ces poètes sous l'Ancien Régime, grâce à son ignorance des différences de genre et à son impressionnante compréhension du fonctionnement médiéval des *vidas* et des *razos*. Ce qu'on appelle la réception romanesque opérée par les provençalistes romanciers en souvenir du sévère, mais aussi très précis et véridique jugement de Jeanroy envers Nostredame, dont il écrit qu'il « ne voulut […] être que le romancier » des troubadours (Jeanroy 1998, 7). Quelles en sont les modalités au regard de la définition précédemment établie ?

1.1.3.1 L'accès au texte et la lecture des troubadours

L'accès au texte ancien est la première question à envisager. Dans son *proesme* au lecteur, Jean de Nostredame dit avoir lu quelques œuvres des troubadours par le biais de livres :

> […] on trouve plusieurs livres traduits en nostre langue provensalle, tant en prose qu'en rythme, desquels j'en ay une infinité, sans une grande partie de vies de saincts et sainctes, tant en prose qu'en rythme, que j'ay veu en plusieurs parts, et d'autres beaux livres que j'avois ramassez çà et là, escripts en lettre de main, tant en latin, françois que provensal, et mesmes les œuvres desdits trois Monges, qui me furent desrobez et pris au temps des troubles de 1562. (Chabaneau/Anglade 1913, 12)

En tant que premier provençaliste, Nostredame a forcément eu un accès, même minime, aux manuscrits et aux textes anciens. Dans son cas, on est à peu près certain qu'il ait été en possession des chansonniers **f** (Bartsch 1880 ; Chabaneau 1885 ; Meyer 1869 ; Pirot 1971) et **T** (Chabaneau 1900 ; Brunetti 1991) ainsi que des chansonniers de Sault et de Perussis, ce dernier étant très certainement le même que le **f** (Chabaneau/Anglade 1911 et 1913, 121 ; Casanova 2012, 182 ; Camps 2018, 34-37).

La lecture de **T** ne fait aucun doute. Chabaneau a reconnu, en effet, l'écriture de l'humaniste dans les marges et les espaces interlinéaires de certaines parties du manuscrit (1900,195-196). Espaces par excellence où l'histoire du livre s'exprime (Lemaire 1989), Labère affirme des commentaires marginaux (souvent assimilables à des gloses, il est vrai) qu'ils se « parent en quelque sorte de la légitimité de la littérature scientifique » (Labère 2013, 27). Et par littérature scientifique il faudrait comprendre que ces gloses apporteraient un surplus de sens en dominant le texte, et même parfois en se substituant à ce dernier (27). Ce qui fait finalement de ces *marginalia* de lecture, par opposition aux *marginalia* de confection qui sont du fait des copistes et concepteurs du livre, le lieu d'observation privilégié de la vie et de la « communication » du texte, pour reprendre le mot de Labère (28). Ici, en l'occurrence, ces *marginalia* de lecture prouveraient qu'une lecture a bien été opérée. Elle serait du type littéraire car le parcours de déchiffrage du texte de Nostredame peut être retracé par le discours de marge qu'il a écrit et qui, en quelque sorte, en rend compte (Xanthos 2007, 35). Nostredame serait ainsi un lecteur spécialisé, qui aurait compris le texte en profondeur et aurait écrit en marge ce qui permettait d'éclairer ce dernier (Thérien 2007, 23). En outre, le fait qu'il utilise le genre de la *vida* prouve bien qu'il a eu accès à des manuscrits médiévaux. Sinon, comment aurait-il pu choisir quels poètes il allait mettre à l'honneur et quelles transformations il allait effectuer dans leur biographie ?

Ce qu'on a appelé « premier mécanisme de la réception » nous semble bien avoir été effectué par l'humaniste car il a été en possession de manuscrits, et a acquis une connaissance des troubadours suffisante pour choisir ce qu'il allait en retenir. Une lecture des troubadours, certainement littéraire d'ailleurs, a été accomplie. C'est dans la suite du processus de réception qu'il s'est produit un élément majeur : l'éventuelle préférence pour le corpus en prose plutôt que pour le corpus versifié. Bien sûr, rien ne garantit que Nostredame ait compris que les *vidas*

et les *razos* étaient une première forme de réception de la lyrique datant de la fin du Moyen Âge. Il est tout à fait possible qu'il ait pensé qu'elles dataient, peu ou prou, de la même période. De toute évidence, on aurait aussi tendance à penser qu'il n'avait pas réellement conscience, lorsqu'il pastichait les *vidas* et les *razos*, de ne pas réceptionner directement ce qu'on appelle le « texte ancien », mais un filtre de ce texte originel, qui lui a sans doute permis de comprendre les poèmes des troubadours. Toujours est-il que Nostredame a, en tant que lecteur des manuscrits médiévaux, été beaucoup plus sensible aux *vidas* et aux *razos* qu'au corpus lyrique du *trobar*. Il s'agit bien d'une préférence et d'un choix pour un texte actualisant la lyrique. Une histoire qui, on l'a dit, a eu pour conséquence la publication d'une œuvre principalement centrée sur les aventures des troubadours où leurs poèmes étaient, dans le meilleur des cas, cités de façon partielle en français au sein des pastiches de *vida*. Et surtout où la fiction n'était plus un outil propice à la compréhension de la lyrique médiévale mais développée pour le seul plaisir qu'elle procure. Ce qui revient à dire que Nostredame a, en quelque sorte, surtout amorcé la réception du genre de la *vida* en tant que récit court racontant les aventures romanesques, érotiques et parfois magiques d'un troubadour chevalier. Aventures complètement détachées parfois des poèmes de ce personnage. En voici un exemple dans la vie du troubadour Beral des Baulx inventé par Nostredame, dont il s'amuse à rapporter le caractère superstitieux sans que rien dans sa lyrique ne le suggère puisque ce poète n'a jamais existé. Le seul intérêt de cette digression comique dans la vie inventée étant, à notre sens, le plaisir de sourire à la lecture et la touche exotique apportée par les traités d'astrologie :

> […] il avoit recouvré d'un phicisien catalan, qu'estoit de ce temps au service du comte de Provence, quelques livres en langue arabe traitans de l'astrologie, et mesmes Albohazenhaly fils d'Aben Ragel, arabe, Du jugement des astres, qu'estoit tant adonné, qu'il se rendit plustost superstitieux que vray observateur des reigles. Car (ainsi que recite le Monge des Isles d'Or) estant la lune en sa plenitude, Beral partant de son chasteau des Baulx avec son train, tenant chemin pour aller en son gouvernement d'Avignon, quand il fut pres de la ville de Sainct Remy, trouva une bonne femme fort aagée cueillant quelques herbes avant le soleil levant, barbotant quelques paroles, oses regardant au ciel et ores en terre, faisant le signe de la croix, luy demanda si elle avoit veu à ce matin quelques corbeaux ou autresoyseaux de semblable plumage : Ouy (dict elle) un corbeau sur le tronc de ce saule mort qui ne faisoit que grailler, tournant sa teste ça et la. Beral prenant cela a un tres dangereus presage, comptant avec ses doigts en quel point estoit la lune, craignant quelque sinistre accident, tourna promptement bride vers son chasteau des Baulx, en disant : ne huy, ne demain ne se faut pas metre en danger. (Chabaneau/Anglade 1913, 55)

L'effet de la lecture du texte ancien a ainsi pris la forme créative de la réécriture et de l'évolution d'un des textes médiévaux conservés dans les chansonniers. Pourquoi alors parler de réception romanesque des troubadours, si l'œuvre de Nostredame consistait plus qu'autre chose à pérenniser et développer le genre de ces petits textes en prose que sont les *vidas* et les *razos* ?

Précisément parce que la pratique de l'écriture de la *vida,* telle que l'humaniste l'a opérée, va formidablement bien lui survivre, en particulier dans le déploiement de la fiction autour du « personnage-troubadour ». Éléments narratifs qui, en plus du genre de la *vida,* vont singulièrement plaire à ses lecteurs, sans doute à cause de la ressemblance avec les romans de chevalerie qui se développent au XVIe siècle. Rappelons que dans ce type d'œuvre « sont décrits les exploits, les caractères, les mœurs, les amours des chevaliers tels que l'imagination les avait idéalisés » d'après le dictionnaire *Littré*. Définition que le *TLF* résume de la manière suivante : « œuvre relatant la vie des chevaliers » (cités dans Vieilliard 2007). À la parution des *Vies,* aucun lecteur n'est en mesure de comprendre que le genre médiéval de la *vida* est, en quelque sorte, transformé par Nostredame. Et pour cause, le lectorat de ce dernier ne connaît pas la lyrique médiévale et ne peut pas remarquer que les *vidas* évoquent en réalité des éléments du poème qu'elles ne font qu'actualiser, alors que celles de Nostredame en sont souvent détachées !

1.1.3.2 Les *Vies* : réception littéraire des troubadours

En somme, l'humaniste accède bien aux manuscrits et aux poèmes des troubadours. Il produit bien une œuvre de réception qui reflète sa lecture. Sa réception est orientée vers un genre de texte qui était conservé dans les mêmes chansonniers que les poèmes, et qui implique substantiellement le recours à la fiction et à l'imagination. De même qu'ils avaient plu à l'humaniste, ces outils d'écriture vont immédiatement séduire les lecteurs suivants et se substituer à un retour aux manuscrits d'origine et au recours à d'autres outils philologiques. Démarches que Nostredame avait pourtant accomplies. Désormais, le texte ancien et originel à connaître ne sera donc plus le manuscrit (qu'il s'agisse des *vidas* et des *razos* ou de la lyrique originelle), si tant est qu'il l'ait été un jour, mais l'œuvre de Nostredame. C'est à partir d'elle que sera tissée une grande partie d'autres ouvrages traitant des troubadours. Le « texte-troubadours » ne se fondant que sur l'invention d'aventures des poètes est né. Il va se transmettre de siècle en siècle (Lafont 1982, 37). Quant au « texte des troubadours », c'est-à-dire leurs poèmes qu'on appelle « le texte ancien », il n'en sera plus question que par quelques brèves citations : « […] la *vie* des troubadours, qui est une *fable* littéraire active, remplace leur œuvre restée au mystère des archives, d'où elle ne s'évade que par le fait arbitraire de citation. » ; « les poésies occitanes comme preuves du mythe [sont] d'autant plus mirifiques qu'elles sont repoussées de la connaissance. » (Lafont 1982, 27)[17].

[17] Nous rappelons que le que texte-troubadours est défini par Robert Lafont comme le texte qui a occulté la production lyrique des troubadours : « Il s'agit bien d'un texte, au sens le plus large (son tissage occupe trois siècles, sa tessiture couvre tout un champ de la sensibilité littéraire, européenne) et au sens le plus exact : les

Nostredame aura été piégé par son succès car son ambition n'a jamais été de supplanter le texte originel des troubadours dans les manuscrits ou de faire croire à la véracité de ses propres *vidas*. D'après Laura Kendrick, ses *Vies* n'étaient en réalité qu'un roman patriotique destiné à amuser ses contemporains. Il ne s'agissait que d'une plaisanterie d'initié [insider's joke] (Kendrick 1995, 98), que rien ne permettait de prendre au sérieux. Seul un étranger à la société provençale de 1575 ou un cancre [a dunce] aurait pu croire aux écrits de Nostredame. Si les Vies ont pris une si grande place dans la réception des troubadours, c'est uniquement parce que César de Nostredame, quelques décennies plus tard, n'a pas été en mesure de comprendre le jeu littéraire auquel son oncle s'était livré. Ainsi a-t-il inséré pléthore d'anachronismes dans son histoire de Provence qui « servit de source à d'autres histoires, qui furent ainsi "contaminées" par les fictions de Jean de Nostredame » [traduction personnelle] (ibid. 98-99).[18] Ce qui signifie qu'il n'y a pas lieu de blâmer les intentions de Nostredame. Son œuvre n'a, en fait, été victime que d'une mauvaise interprétation par son neveu et rien de plus.

Somme toute, Nostredame a, sans le vouloir, amorcé un versant de la réception des troubadours qui allait perdurer jusqu'à nos jours et s'ancrer dans l'imaginaire collectif à l'échelle de la France. Sa réception n'a pas réussi à produire une nouvelle œuvre capable de ramener le lectorat vers la poésie des troubadours : parce que tel n'était pas l'objectif principal de l'humaniste et parce que les lecteurs n'ont pas eu la volonté de le faire. Entre connaissance et fiction romanesque, c'est cette dernière qui l'a emporté car elle permettait aux auteurs de donner libre cours à leur imagination. N'ayant pas engagé un mouvement de retour aux chansonniers, ni aux poèmes des troubadours, Nostredame mérite donc d'être considéré comme le premier provençaliste romancier, sans la moindre connotation péjorative. Même si le texte réceptionné et transmis est surtout la *vida* et la *razo,* dont la caractéristique principale est l'usage de la fiction avec pour personnage un troubadour modelable à l'infini pour les besoins narratifs, il s'agit toujours d'une forme de réception très précieuse. Précieuse dans le sens où nous avons ici accès à la nature de l'expérience de lecture des troubadours que Nostredame et d'autres contemporains de son siècle étaient capables de faire (Louichon 2009, 42) à un moment donné de l'Histoire, et que nous ne pouvons, cinq siècles plus tard, expérimenter ou comprendre de la même manière.

générations le retravaillent par la plume d'écrivains, nous suivons ce travail sur l'à-plat des éditions. Mais il ne s'agit pas du textte des troubadours lui-même. » (1982, 25).

[18] « […] turn served as a source for other histories, which were thus "contaminated" by Jean de Nostredame's fictions. »

1.2 L'humaniste Jean Nicot

On a souvent rapporté qu'après la publication des *Vies* « l'ouvrage de Jean de Nostredame était le seul en lice […] il n'avait pas de concurrent » (Rosenstein 2015, 47-48). Le fait est que son œuvre a eu un tel succès qu'elle a éclipsé les autres rédactions qui pouvaient évoquer les troubadours et leur poésie, comme celle de l'humaniste Jean Nicot.

Plusieurs sources rapportent que ce dernier serait né à Nîmes à la fin de l'année 1529, mais la recherche retient davantage la date de 1530 en admettant qu'il ne peut avoir vu le jour qu'avant 1533 (Edmond 1897, 179 ; Falgairolle 1897, 11). Il reçoit une instruction classique. Il fréquente le Collège des Arts puis l'Université de Nîmes où il acquiert de solides connaissances littéraires, scientifiques et philosophiques en étant spécialement suivi par le recteur du Collège, Claude Baduel (Falgairolle 1897, 19). Il étudie ensuite le droit à Toulouse et obtient le grade de docteur ès droit. Son père souhaite qu'il devienne avocat mais, à l'instar de Jean de Nostredame, Jean Nicot est davantage intéressé par la culture et la littérature latine qu'autre chose. Il réussit à quitter Nîmes pour Paris à la fin de l'année 1553 (Falgairolle 1897, 20) avec la fonction de garde des Chartes à la cour d'Henri II, avant d'être nommé, à seulement 29 ans, ambassadeur au Portugal pour remplacer le chevalier de Seure. Il embarque, ainsi, en 1559 au port de La Rochelle pour accomplir sa mission. S'il y excelle et rapporte en France au cardinal de Lorraine plusieurs découvertes importantes, comme le tabac en 1560, son travail et les intrigues politiques ne lui plaisent guère. Il revient à Paris en 1561, plus que jamais animé par l'envie de ne se consacrer qu'aux humanités. Objectif qu'il va bien suivre, puisqu'il va reprendre avec rigueur son travail de toilettage des textes latins classiques et achever le *Thrésor de la langue françoyse* (Nicot 1606) débuté avant sa mission au Portugal.

1.2.1 Carrière littéraire

Il ne faut pas se méprendre sur le départ précipité de Jean Nicot pour Paris après son doctorat. L'humaniste est surtout intéressé par les lettres et tout à fait conscient de l'ébullition culturelle et littéraire qui est à l'œuvre dans la capitale depuis 1547, date à laquelle Joachim du Bellay et Pierre de Ronsard rencontrent Jean-Antoine de Baïf et commencent à suivre les leçons de grec de Jean Dorat au collège Coqueret. Ce voyage lui permet donc surtout de conforter et de cultiver ses talents littéraires. Dès son arrivée, il prend contact avec le groupe de la Pléiade et développe une amitié avec certains de ses membres comme Ronsard, Baïf, du Bellay et Pierre Ramus. Il est même mis à l'honneur par Guy de Bruès dans ses *Dialogues* comme un des quatre de l'œuvre (Bruès 1557). Il commence également à écrire des poèmes, en particulier des Odes et des Cantiques qu'il citera dans le *Thrésor* en parallèle des citations de son ami Ronsard

(Rosenstein 1985, 36). Il continue également de lire les auteurs latins. Ce goût pour la littérature lui fait ambitionner une publication de l'*Istoria francorum* d'Aimoin, dont il corrige avec soin le texte, parfois modifié par les copistes médiévaux. La publication est d'ailleurs bien près de voir le jour, son éditeur Wechel obtient facilement le privilège royal nécessaire, mais son travail l'accapare et le départ pour le Portugal freine tout (Edmond 1897, 180). Pour autant, il poursuit son travail philologique sur les ouvrages antiques dès son retour, en toilettant et en établissant les textes d'Horace dont il prépare une édition avec son ami Dénys Lambin. La publication est préparée à partir des manuscrits qui lui appartiennent (Edmond 1897, 183-184 ; Matos 1952, 22). Jean Nicot est donc parfaitement rompu aux techniques philologiques de l'époque et à la critique des textes. Et, quoiqu'il applique essentiellement ces méthodes aux textes antiques, on sait qu'il a une bonne connaissance de la littérature d'oïl du Moyen Âge. Il connaît très bien la poésie de François Villon grâce à l'édition que Clément Marot en a fait : *Les Œuvres de Françoys Villon de Paris ; reveues & remises en leur entier par Clement Marot* (Marot 1533). Il a également connaissance des *Chroniques d'Enguerrand de Monstrelet*, de la poésie de Charles d'Orléans, *Le roman de Bérinus*, *Le roman de Artus de Bretaigne*, *Le Roman de Guy de Warwick*. Il cite même Maugist d'Aigremont, Huon de Bordeaux et Jourdain de Blayes (Rosenstein 1985, 38). Quant à la littérature moderne, on a déjà dit que les poètes de la Pléiade étaient souvent cités dans le *Thrésor,* de même que quelques romans du moment comme *Le Romant d'Amadis* (Du Verdier 1626).

1.2.2 Le *Thrésor de la langue françoyse* et la réception de la poésie des troubadours

Cette passion pour la littérature latine et française est déterminante pour les écrits qu'il va laisser sur la langue d'oc et les troubadours. Cette longue formation d'humaniste diplomate le prépare à la carrière de philologue qu'il va mener dès 1561, et qui sera un gage de la qualité de son *Thrésor* du point de vue des poètes occitans et de leur langue. Précisons d'abord que cet ouvrage initialement commencé par Robert Estienne est un dictionnaire d'abord bilingue. Il contient des articles et des entrées en latin ainsi qu'en français, mais Jean Nicot tend à le rendre unilingue en développant des commentaires en français (Rosenstein 1985, 35). Si bien que l'ouvrage devient finalement un *«* genre mixte » ou un ouvrage « semi-bilingual » (Quemada 1967). L'intérêt de ce dictionnaire est immense sur bien des points. L'humaniste s'intéresse en effet à toutes les langues romanes qu'il connaît, ce qui comprend les variétés de l'occitan (languedocien, gascon, provençal, limousin) ainsi que celles du français, sans appliquer un quelconque jugement sur ces langues :

> […] il note dans la même phrase l'importance des usages alors en vigueur dans ce qu'il appelle "la diversité des dialectes français". Cette attention aux variations régionales est exceptionnelle à une époque où, alors que le français parisien est défendu et illustré, la parole locale est dévalorisée, voire méprisée. Alors que Montaigne dit que lorsque le français échoue, le gascon peut être utilisé, Nicot dit plutôt que l'occitan - comme toutes les variétés qu'il cite (picard, normand et gascon) - a une vie bien remplie. Même s'il appelle lui-même son ouvrage un Thresor de la langue françoyse, il s'agit en quelque sorte d'une véritable tentative d'inventaire historique gallo-roman avec des éléments français. Il anticipe en quelque sorte le FEW qui, malgré son nom, enregistre aussi toutes les formes gallo-romanes. [traduction personnelle] (Rosenstein 1985, 41).[19]

Mais le plus intéressant en ce qui concerne la réception des troubadours reste la part belle qu'il fait à leurs poésies au sein de ses articles. Jean Nicot fait bien plus qu'évoquer le languedocien, qu'il parle, et la langue occitane en général. Il cite des vers de plusieurs troubadours dont Richart de Berbezill (BEdT 421), Aimeric de Belenoi (BEdT 009), Arnaut Daniel (BEdT 029), Jaufre Rudel de Blaja (BEdT 262), Peire d'Alvergne (BEdT 323), Folquet de Marseilla (BEdT 155) (Rosenstein 1985, 41)[20]. La démarche est inédite pour l'époque lorsqu'on se souvient que, hormis l'ouvrage de Jean de Nostredame en France, aucune autre œuvre ne diffuse la poésie des troubadours en tant que telle. Pour être plus précis, Jean Nicot cite au total onze extraits de poèmes constitués d'un à plusieurs vers dans cinq entrées du dictionnaire[21]. Surtout, il édite avec un soin particulier les poèmes des troubadours si l'on en juge par les enclises qu'il a pris soin de noter de la même façon que les copistes médiévaux le faisaient : *s¨es* (Nicot 1606, 472). De même, il prend soin de respecter le système graphique de la langue médiévale sans le franciser ou le moderniser, en ajoutant des *y* calligraphiques par exemple, qui le rendraient peut-être plus familier à ses lecteurs : *conseilh* emploi du digraphe occitan <lh> (Nicot 1606, 601). Surtout, les extraits de poèmes servent d'illustrations des sens de telle ou telle entrée lexicale en français, et se répondent d'article en article. En voici un exemple dans l'entrée *guet,* cité pour illustrer la locution *guet à pens*.

> E n'est, a bien le considérer, un mot seul, ne deux aussi, ains sont trois mots desquels est faite cette locution, à sçavoir Guet à pens, & le dernier d'iceux estoit

[19]« […] he notes in the same sentence the importance of usage then current in what he calls "the diversity of French dialects." This attention to regional variation is exceptional during a period in which, while Parisian French was defended and made illustrious, local speech was held in low esteem, if not contempt. While Montaigne said that when French fails Gascon may be used, Nicot would say that Occitan - like any of the varieties he cites (Picard, Norman, and Gascon) - has a full life of its own. Thus, while he himself called his work a Thresor de la langue françoyse, it is in some ways really an attempt at a historical Gallo-Romance inventory with French items. In a sense he anticipates the FEW, which, despite its name, also records alla Gallo-Romance forms. » (Rosenstein 1985, 41).

[20] « He cites verses from Rigaut de Berbezilh, Aimeric de Belenoi, Arnaut Daniel, Jaufre Rudel, Peire d'Alvernha, and Folquet de Marselha, and if Nicot gives these six troubadours' names more or less in French translation, their poetry is always in the original Old Provencal. ».

[21] Roy Rosenstein identifiait six entrées p. 600 et 601 mais nous n'avons trouvé d'édition de poèmes que dans la suite de l'article « sonnet » p. 601.

> anciennement en commun & frequent usage, pour dire pensée. Rigauld de Berbezill en une sienne chanson :
> Tan m'abelis lamoros pensamens,
> Que ses venguts en mon fin cor assire,
> Que no i pot nuils autre pens caber. (Nicot 1606, 325)

Y répond l'article *pens* où Jean Nicot rappelle à la fois la proximité sémantique des deux mots français en employant comme illustration le même extrait de poème que précédemment. Extrait qu'il attribue pourtant à deux troubadours différents. Richart de Berbezill (BEdT 421) est ici devenu Michelle de Marseille qui n'a pas existé en réalité. Le poème « Tan m'abelis l'amoros pensamens » (BEdT 155,022) est à attribuer à Folquet de Marseille.

> Est le mesme que pensement, pensée, Cogitatio, meditatio. Dont est dit Guet à pens : Mais est desusité ailleurs, & use-on des autres deux. Michel de Marseille en une de ses chansons :
> Tant m'abelis lamoros pensamens,
> Que s˙es venguts en mon fin cor assire,
> Que no i pot nuills autre pens caber. (Nicot 1606 : 472)

Ce phonème d'écho est également le même pour les articles de *sonnet* et *rime* où, pour illustrer ces éléments poétiques, l'humaniste reprend les mêmes extraits de poèmes en inversant seulement leur ordre d'apparition.

> Autres disent que le sonet ayant esté la premiere façon de rime usitée par les Italiens, a eu ce nom, parce que lesdist Poétes Prouençaux pour donner à entendre que c'est que rime, la definissoient par ces deux vocables accouplez, Son & Mot, & vont alleguant pour peuue de ce, ce vers, de Aymeric de Belenuci : Per ço no puese mots ni sos accordar. Et ceux-ci de Arnaud Daniel. Mas amors mi assauta. Qu'ils mots ab lo son accorda. Et ceux-ci de Iaufre Rudel : No sap chantar qu'il so non di, Ni vers trobar qu'ils mots non fa. Et ceux-ci de Pierre d'Auuergne : Cui bon vers agrad'ausir, De mo conseilh he que l escout Aquest que ora comens adir, que pos li er sos cors assis, Deu ben entendre'l son e'ls mots. (Nicot 1606, 601)

Comparons cet extrait avec le suivant :

> Aucuns disent que les anciens poëtes Prouensaulx ont voulu donner à entendre que c'est que Ryme, par ces deux mots couplez ensemble, son & mot ; & alleguent à ceste fin Pierre d'Auuergne en une de ses chansons : Cui bon vers agrad'ausir, De mi conseilh he que'lescout, Aquest que ora comens à dir, que pos li er'sos cots assis, Deu ben ente(n)dre'l[22] son e'ls mots : Et Arnauld Daniel en vne sienne chanson : Mas amors mi assaura, Qu'ils mots ab lo son accorda : et Iaufré Rudel, aussi en vne sienne chanson : No sap chantar qu'il so non dis, Ni vers trobar qu'ils mots non fa : Et ce vers de Aymeric de Beleuci : Per ço non pei se mots ni sos accordar (Nicot 1606, 571).

En conséquence, seul un autre poème de Richart de Berbezill apparaît une seule fois dans

[22] On a résolu l'abréviation entre parenthèse.

l'article de *trucheman*.

> Les anciens rimeurs Prouençaux disoient Drogema,n comme il se void en ces vers de Rigauld de Berbezill :
> Ma chansos mer'drogemans lai on ieu non aus anar. (Nicot 1606, 647)

1.2.3 Le *Thrésor* : réception savante des troubadours

Quelle implication cette édition des poèmes a-t-elle donc dans l'histoire de la réception de la poésie des troubadours ? Il convient avant tout d'examiner ce geste de diffusion à l'aune de la définition de la réception que nous avons précédemment établie. Selon toute vraisemblance, Jean Nicot n'a absolument pas eu recours aux *Vies* de Nostredame mais, au contraire, aux manuscrits médiévaux et aux textes poétiques qu'ils contenaient. A-t-il eu l'occasion de se faire prêter des chansonniers entiers ? À notre connaissance, il n'en possédait pas personnellement et aucun de ses amis ne lui aurait transmis des exemplaires complets. Il est beaucoup plus probable qu'il ait eu accès aux poèmes *via* des amateurs italiens qui lui auraient seulement transmis des fragments de chansonniers descendant du *Libre de Miquel* : manuscrit perdu dont dépend la tradition manuscrite languedocienne orientale (Zufferey 1987, 103, 157-171) que Jean Nicot est le premier à éditer. Outre cette source, il a également accès aux notes de la famille Barbieri, en particulier de Giovanni Maria Barbieri, qui travaille activement sur les troubadours et à un traité qui ne sera publié qu'en 1790 sous le titre *Origine della poesia rimata* (Tiraboschi 1790). Enfin, il utilise aussi un manuscrit antérieur à **b1** qui est aujourd'hui perdu et dont l'italien Corbinelli se serait chargé de lui envoyer des copies d'Italie à la demande de Ludovico Barbieri (Rosenstein 2015, 51).

1.2.3.1 Jean Nicot l'analyste et sa lecture savante des troubadours

Manifestement, Jean Nicot a un accès assez riche au texte par le moyen de copies interposées. Cette possibilité de lire et de déchiffrer les textes n'est pas sans importance ni sans conséquence dans son travail. À l'instar de Jean de Nostredame, une lecture des troubadours est accomplie. La différence tient à ce qu'il retient de cette lecture et aux choix de diffusion qu'il opère. Alors que Nostredame avait essentiellement retenu des manuscrits le genre de la *vida* et de la *razo* avec l'emploi de la fiction que cela pouvait impliquer, Jean Nicot va préférer la poésie elle-même. C'est dans la deuxième phase du processus de réception que se trouve donc la différence de traitement des troubadours entre ces deux humanistes. Jean de Nostredame pastiche pendant que l'ambassadeur édite « des brins de chansons directement en occitan dans son *Thrésor de la langue françoyse* [...] » (Rosenstein 2015, 48). Autant dire des poèmes inédits pour le public, qui n'a aucune idée de ce que pouvait être la poésie des troubadours en langue originale à l'époque. Or, Jean Nicot diffuse « [...] leurs chansons […] dans un occitan

relativement pur. » (Rosenstein 2015, 49).

On serait tenté d'objecter ici que, certes, Jean Nicot édite bien des extraits de poèmes, mais qu'il ne se s'agit toujours que de quelques vers qui ne peuvent pas rendre compte de l'art de *trobar*. Quelle différence finalement avec Jean de Nostredame qui ne diffusait aussi que quelques citations de chansons dans ses *Vies* ? Jean Nicot fait bien plus que ce dernier en conservant la langue occitane et en éditant de façon directe ces bribes de poèmes. Quoique les poèmes ne soient pas cités intégralement, ces extraits servent surtout à expliciter, illustrer sémantiquement et littérairement des entrées lexicales françaises. La poésie des troubadours est perçue comme un fonds littéraire français dans lequel le lexicographe peut aller puiser des exemples qui lui permettront d'enrichir son travail. En ce sens, la poésie du *trobar* n'apparaît pas comme une œuvre poussiéreuse dont se seraient échappés quelques vers qu'il faudrait expliquer au lecteur, mais comme un texte fondateur qui peut encore éclairer et intéresser le lectorat de l'époque. Là réside donc une autre grande différence entre les deux humanistes. Jean de Nostredame était surtout un lecteur spécialisé. Ce qui lui permettait de juger que le texte des troubadours devait être adapté pour être compris. Pour le lexicographe Jean Nicot, il est une œuvre littéraire ancienne utile et éclairante pour les travaux linguistiques actuels. La langue occitane, la syntaxe, le sens des mots de chaque auteur l'intéressent pour son *Thrésor* par le biais des poèmes des troubadours qui sont autant d'outils poétiques permettant de rendre compte des usages lexicaux modernes. La lecture de Jean Nicot est donc savante, dans le sens qu'elle cherche dans le texte des troubadours (Lafont 1982, 25-26) des éléments linguistiques intéressants pour son *Thrésor*. Sa lecture est intéressée, et il n'est pas vraiment question de rendre compte de l'originalité du texte en lui-même (Xanthos 2007, 35). Jean Nicot est un analyste, comme dirait Thérien (Thérien 2007, 23). Autant dire, donc, que si son travail est au départ celui d'un philologue qui édite son texte avec soin, il est aussi, et surtout, celui d'un lexicographe ! Fait majeur qui permet de conclure que tout l'enjeu de la réception des troubadours au XVIe siècle réside, en fait, dans la posture créatrice que ces deux provençalistes ont respectivement choisi d'adopter : l'écrivain ou le lexicographe. Et de ces deux attitudes créatrices dépend la continuité de la réception !

On se demandera évidemment ce qui a déterminé le changement d'attitude dans le deuxième mécanisme de la réception chez ces deux provençalistes, tous deux humanistes. La sensibilité littéraire et personnelle à chaque lecteur est évidemment une explication mais elle ne fait pas tout. D'abord, Nicot n'est pas originaire d'Aix-en-Provence. Il ne partage donc pas la « vision provençalocentrique » (Rosenstein 2015, 55-56) que Jean de Nostredame diffuse dans son œuvre et qui plaît à ses lecteurs. Issu de Nîmes, habitant à Paris et amené à voyager

en Italie et au Portugal, Jean Nicot rencontre d'autres penseurs de son temps, ce qui lui permet de développer un sens critique particulièrement aiguisé. Surtout, il lit et connaît les écrits des provençalistes italiens, notamment ceux de Barbieri et, comme eux, il a une formation de philologue qui le pousse à s'en tenir au texte (Rosenstein 2015, 55-56). Outre cette culture, Jean Nicot est intéressé par la littérature en tant que telle. Il est formé à la lecture, à la correction et à la publication des œuvres, qu'elles soient en latin ou en espagnol, comme le poème de Louise Sigeia ; tandis que Jean de Nostredame est avant tout un spécialiste de l'histoire, souvenons-nous-en. C'est cette discipline qui justifiait d'ailleurs l'écriture des *Vies*. De ces différentes orientations viennent donc également des ambitions différentes. De même que Nostredame voit peut-être un plaisant cadre de narration dans les *vidas* et les *razos* alors que Nicot reconnaît un texte intéressant à éditer, de même se développent avec ces deux visions, d'un côté une réception romanesque, et de l'autre une réception savante fondée sur la philologie avant toute chose. Approche philologique de la poésie dont peuvent naître, ensuite, plusieurs ouvrages aux orientations variées : lexicographique, linguistique, littéraire, etc.

2. Le XVIIe siècle

Pour autant, les premiers pas de Jean Nicot en matière d'édition des troubadours ne permettent pas véritablement de le considérer comme le premier relais de la réception savante de la poésie occitane médiévale. Mentionner ce « frémissement » est impératif, ne serait-ce que pour montrer que dès le XVIe siècle, au moins un humaniste en France opère une réception de la poésie du *trobar* complètement différente de celle de Jean de Nostredame. Elle aurait pu être un moteur pour des publications du XVIIe siècle, spécifiquement intéressées par la littérature occitane médiévale, mais il faut se rendre à l'évidence : l'intérêt que Jean Nicot portait à la poésie des troubadours se cantonnait surtout au plan lexicographique. Il n'a jamais été vraiment question d'entreprendre une édition de la poésie des troubadours, ni même d'en proposer une traduction. Et même, la quantité de poèmes édités et la densité de matière restent trop faibles pour faire vraiment connaître le grand chant courtois occitan. D'ailleurs, les traités d'autres humanistes qui s'intéressent particulièrement à la poésie française médiévale, dont celle des troubadours, ne citeront nullement les extraits de Nicot. Dans *Les Recherches de la France* (1560-1621), plus précisément dans le chapitre 4 du livre VII titré *De la Poësie provençale*, Étienne Pasquier exploite essentiellement les *Vies* de Nostredame dans un but très différent de celui d'une éventuelle diffusion de l'art du *trobar*. Il s'agit seulement de montrer que la poésie italienne est inspirée de celle des troubadours et cette démonstration ne nécessite pas d'éditer des poèmes en occitan médiéval, qui se voient occultés de façon « délibéré[e] » (Langelier

2016, 149). Qui plus est, personne au XVIIe siècle ne récupère les brouillons et les travaux de Nicot pour s'en servir de support à un nouveau projet lexicographique ou éditorial, contrairement aux *Vies* qui connaissent une formidable postérité grâce à César de Nostredame, qui récupère le mythe de son oncle et le diffuse avec succès.

Il faut dire que le goût du Moyen Âge, malgré l'évolution éclatante de la culture élaborée par l'humanisme vers le classicisme, perdure encore autant « dans l'univers aristocratique que dans l'univers plus humble de la petite bourgeoisie à peine lettrée et du peuple illettré […] : communauté très féminine qui raffole de "l'image glorieuse d'un Moyen Âge hanté par les chevaliers errants, les hauts faits des croisades, le mystère des fées et des enchanteurs" » (Bury 2016, 243). Ce qui a de quoi faciliter l'ancrage du mythe de Nostredame dans la société aristocratique. D'autant plus que ses membres manifestent le souci de trouver et d'exhiber d'éventuelles racines médiévales qui justifient leur popularité ou leur droit à l'écriture dans le cas des femmes, si leurs racines mettent en évidence un ancêtre trouvère ou troubadour (voir Montoya 2015 ; Douchet 2016). La généalogie devient, plus qu'au XVIe siècle, le « point de départ d'enquêtes historiographiques plus amples [...] » (Bury 2016, 236). Le contexte est donc très favorable à la réception que Jean de Nostredame a embrayée, qui contient tous les ingrédients de la réussite pour la société du XVIIe siècle, alors qu'il devient plus compliqué pour les philologues et provençalistes savants comme Nicolas Claude Fabri de Peiresc, entre autres. Lui qui a encore tout à faire, comme le simple fait de mettre sur pied le projet d'une édition de la poésie des troubadours. Cet objectif n'a pas vraiment le vent en poupe puisque l'heure est à la recherche d'ancêtres modèles écrivains, chevaleresques et galants, de personnages anciens dont on peut revendiquer l'ascendance avec fierté.

2.1 César de Nostredame

C'est d'abord César de Nostredame qui, peut-être sans en avoir conscience sur le moment, fournit à la société aristocratique tout ce qu'elle aime et ce dont elle a particulièrement besoin au cours de cette période. De ce provençaliste baroque, on sait peu de chose. Fils de Michel de Nostredame, plus connu sous le nom de Nostradamus, il naît en 1553 à Salon. Il est seulement âgé de treize ans lorsque son père meurt en 1566 et qu'il hérite de ses biens, notamment de sa grande bibliothèque (Luciani 2007, 5). Il ne lui reste ainsi que sa mère, Anne Ponsard, qui l'aurait envoyé à Avignon pour y étudier le droit (voir Goujet 1753).

2.1.1 Carrière littéraire

À l'instar de son oncle, il est assez bien intégré à la société lettrée d'Aix puisqu'il fréquente la cour du grand prieur Henri d'Angoulême à partir de 1580 (Menant 2005). Sa sensibilité littéraire et artistique semble particulièrement développée. Sa correspondance rapporte qu'il aurait étudié le dessin et la peinture (Luciani 2007, 5), en particulier le dessin à la plume où il se serait montré talentueux. C'est d'ailleurs cette technique picturale qu'il aurait adoptée pour réaliser des portraits de ses connaissances comme le sieur de Craponne et de Soleriis. Portraits qu'il aurait envoyés à son correspondant Nicolas Claude Fabri de Peiresc (Chabaneau 1913, 26). Surtout, il participe activement à la vie littéraire de son époque. D'abord en tant que préfacier des *Rimes provensalles de Louys de La Bellaudiere, gentil-homme provensal : Mises en lumiere par le Sieur Pierre Paul Escuyer de Marseille* (Bellaud de la Bellaudière 1596), mais aussi comme poète, contrairement à Jean de Nostredame, qui ne s'était pas risqué à la poésie.[23] Sa production poétique est assez conséquente et diversifiée. En 1596, il donne quelques pièces liminaires à Jean de Galaup de Chasteuil, puis rédige plusieurs œuvres poétiques religieuses à partir de 1600, dont *Les Perles ou les Larmes de la saincte Magdeleine* dédiées à la comtesse de Carces (César de Nostredame 1606). En 1608 paraît le recueil *Pièces héroïques et diverses poésies de César de Nostredame* (César de Nostredame 1608) constitué des « rimes spirituelles » : un groupe de poèmes religieux ou d'inspiration biblique tels que « Le martyre de sainct Estienne » (18) et « In exitu israel de aegypto » (25), par exemple, ainsi que plusieurs cantiques. La fin du recueil conserve quelques sonnets isolés. Il s'essaye également à la poésie de circonstance en rédigeant une ode titrée « La Plume », qui célèbre Lucas Matherot, ainsi que des vers funèbres, « Ode pindarique » à la mort de Marguerite du Perier, qui n'est alors âgée que de cinq ans, ainsi qu'une « Plainte de la Provence » à la mort d'Henri d'Angoulême (Luciani 2007, 5; Chabaneau 1913, 25).

2.1.2 César de Nostredame et les troubadours

2.1.2.1 L'*Hippiade* ou le « degré zéro » de la réception

On voit bien que contrairement à son oncle, César est véritablement intéressé par la littérature, comme Jean Nicot l'était avant lui. Il est également poète, ce qui peut expliquer dans son cas, jusqu'à un certain point seulement, le recours à l'imagination et à la fiction. Cela n'explique pas tout, mais son parcours créatif montre qu'il présente des prédispositions pour adhérer au type de réception qu'amorce son oncle. En l'occurrence, les deux dernières œuvres

[23] Les sonnets à l'italienne de ses *Vies* n'étaient en réalité que des « réécritures de poèmes de Mote, Blacacet ou de Lamanon par un copiste du XIVe ou du XVe siècle ou d'une fausse attribution » (Casanova, 2012, 169).

qu'il écrit à la fin de sa vie, avant de mourir en 1629, sont capitales dans la réception des troubadours qu'il opère à son tour. La dernière est un long poème épique intitulé *L'Hippiade ou Godefroy et les chevaliers,* demeuré à l'état de manuscrit et dont le seul exemplaire que nous conservons date de 1622, année où le poème aurait été achevé. Ce dernier s'organise en dix-sept chants, tous composés en octosyllabes. Si le sujet est encore d'inspiration religieuse, un passage aborde un nombre très limité de troubadours. On en compte seulement vingt au total : Guilhen d'Agoult, Guillem Ademar (BEdT 202), Bonifaci de Castellana (BEdT 102), Bertrand des comtes de Marseille, Jaufre Rudel de Blaja (BEdT 262), Pons du Brueil, Hugues de Loubières, Beral des Baulx, Bertrand Amy, Blacatz (BEdT 097), Pierre de Sainct Remy, Luc Grimaud, Perseval Doria (BEdT 371,), Luc Liscar, Guilhem de Bargeme, Rostang de Cuers, Jauffred du Luc, Manue Balb, Pierre Cardenal (BEdT 335), Cadenet (BEdT 106). Et leur mention ne consiste qu'en une longue énumération où ils sont tous assimilés à des « guerriers troubadours ». C'est-à-dire le seul grand élément de fiction qui est ici retenu et employé pour caractériser tous les troubadours quels qu'ils soient (Nodier 1829, 84). En voici le début :

> Tous preux Cheualiers Prouençaux.
> Le premier qui sort de la porte
> Est-ce Guilhen d'Agoult qui porte
> Vne haubergeon d'or recamé,
> De loup rampans d'azur semé.
> Guilhen Adhemar le seconde,
> Seigneur d'admirable faconde,
> Affublé d'un riche manteau.
> D'or à bandes de ciel et d'eau. (Nodier (ed.) 1829, 85).

Hormis cette caractéristique romanesque, force est de constater que seuls subsistent les noms des poètes, et que rien n'est dit, ni sur leur poésie, ni sur leur vie et leurs aventures : ce qu'on pourrait qualifier de « degré zéro de la réception des troubadours ». C'est que le projet de César n'était pas d'écrire sur les troubadours dans le cas spécifique de ce poème, dernière œuvre qu'il écrit à 69 ans. Cet argument peut expliquer ce faible rappel des aèdes médiévaux.

2.1.2.2 La réception de l'*Histoire et Chronique de Provence*

Mais le fait est que, même dans son œuvre précédente et son plus grand succès, rien n'était non plus divulgué sur la poésie des troubadours. L'*Histoire et Chronique de Provence* (César de Nostredame 1614) est publiée quelques années avant la rédaction du précédent poème et c'est avec elle que César de Nostredame aborde les troubadours et le mythe de son oncle. Cette avant-dernière œuvre a de quoi déparer parmi tout le reste de sa production, dans le sens où elle n'est ni d'inspiration religieuse, ni poétique. Bien ancrée dans le genre historique, elle ne fait que

prolonger les *Vies des plus celebres et anciens poëtes provensaux* (1575) dans toutes ses caractéristiques : matière, genre, style en prose, but, et surtout recours aux éléments fictionnels plaisants que sont les aventures des troubadours. D'ailleurs, César ne s'en cache nullement. En rendant hommage à son oncle, il explique au début de son ouvrage qu'il a utilisé les brouillons et les travaux de Jean de Nostredame pour rédiger son *Histoire* :

> En premier lieu que ce qui me fit entreprendre ceste fascheuse besoigne furent quelques hereditaires instructions & bref commentaires qu'vn mien oncle paternel, personnage fort rompu en la recerche des choses anciennes & vieilles, presques durant le cours de sa vie auoit curieusement recueilli & deterré, tant des Archiues du Palaix d'Aix, des vies, vers & fragmens des Poëtes Provençaux, que d'infinies pancartes, escritures, & vieils documens des plus nobles maisons de Prouence, & de plusieurs autres histoires de Naples & de Sicile, depuis le regne de Gilbert qui viuoit l'an mil octante, iusques au periode du quinzieme siecle : car la mort arresta là & sa vie, & son dessein, il y a ja trente six ans : de maniere qu'apres sa mort, ce si long & loüable travail se trouua tellement esgaré & perdu qu'il ne paruint en mes mains, que presques trente ans pares qu'il fut sorti de ce monde. Ce que i'ay voulu mettre en publique euidence pour rendre à Cesar ce qui est à Cesar, & pour ne deffrauder de loüange meritee celuy à la gloire duquel il participe en quelque sorte. (Nostredame 1614, 17)

Pour résumer, César de Nostredame cherche à raconter une histoire de la Provence comme son oncle l'avait fait avant lui. Pour ce faire, il reprend les recherches et les notes de ce dernier, qui comprennent donc tous les écrits portant sur les troubadours, qu'ils soient de simples transcriptions de manuscrits ou des rédactions fictionnelles :

> Nous savons que César de Nostredame s'inspire des recherches de son oncle. […] Il est lecteur des Vies. Il n'a donc pas à effectuer un travail de recherches archivistiques que son oncle a déjà réalisées » (Casanova 2012, 93). S'agit-il d'une copie ou d'un hommage ? La recherche l'envisage plutôt comme une « collaboration indirecte ». (Casanova 2012, 117)

C'est-à-dire un passage d'idées créatives, de matériaux manuscrits et de méthodes sur plusieurs générations au sein d'une même famille ou d'un même cercle de lettrés, qui aboutit à l'élaboration d'autres œuvres augmentées et plus annotées. L'ensemble de cette transmission caractérise ainsi l'humanisme provençal :

> César de Nostredame aurait-il pu mener à bien ses recherches sans les travaux de son oncle ? Il est certain que Jean a effectué tout un travail de recherches archivistiques que son neveu n'a pas à faire. L'essentiel des sources historiques occitanes a été colligé par Jean. Cette collaboration indirecte n'est pas une exception […] César de Nostredame corrige d'ailleurs quelques erreurs commises par son oncle. Ces trois hommes, Michel de Nostredame, Jean et César, illustrent à merveille ce que peut être l'humanisme en Provence. Ils créent des œuvres, élaborent des projets qui sont repris par la postérité, enrichis de divers commentaires. La recherche de Jean est plus intériorisée, moins publique. Il est surtout connu pour son édition des Vies. Ses travaux historiques restent confidentiels. César est reconnu comme

> poète et historien. Il est l'aboutissement d'une lignée exemplaire. (Casanova 2012, 117).

Cet humanisme a son importance dans l'histoire de la réception des troubadours puisque sans lui, le mythe de Jean de Nostredame n'aurait peut-être pas été pérennisé à ce point. En concevant son histoire de la Provence, César n'omet pas de reprendre le cadre de narration plaisant que son oncle avait trouvé. Néanmoins la forme change. Avec la *Chronique,* l'Histoire n'est plus racontée par le truchement de la *vida* de chaque troubadour. L'organisation en *vidas* des *Vies* impliquait que si le lecteur voulait connaître un événement historique du règne du comte Berenguer X, il devait d'abord chercher quel troubadour avait vécu sous son règne et était donc susceptible de lui apprendre quelque chose sur le roi. Le récit entier était orienté vers les troubadours et la fiction. Cela n'est plus le cas avec César puisque les événements sont abordés chronologiquement selon les règnes et les personnages politiques historiques. Les faits sont abordés de façon directe et c'est au sein du récit historique que sont insérées les aventures des troubadours mettant en scène des personnages historiques, avec toute la part de fiction du genre médiéval que Jean de Nostredame avait conservée, et aussi ajoutée comme on peut en juger dans cet exemple :

> Guilhem de Cabestan, quoy qu'il fut ainsi nommé, pour auoir esté nourry en sa premiere ieunesse au seruice d'vn Gentil-homme de Cabestan, si estoit-il issu de la tant noble & ancienne maison de Seruieres en Prouence, dout ceste histoire amene quelques personnages, & par-dessus ceste co(n)dition honnorable, excellent & fort digne Poëte en sa langue maternelle. Quitta(n)t son maistre il se retira en Prouence son ciel naturel, où il deuint amoureux de Beranguiere des Baulx, illustre Dame de Marseille, fille du Prince Bertra(n)d, pour laquelle il escriui & chanta de fort belles & naïfues poësies. Ceste Damoiselle portee d'vne ambition de le posséder plus estroitement par le damnable conseil d'vne esdentee de Sorciere, luy fit aualler le philtre d'vne certaine herbe appellee Veratre ou Hellebore, tellement venimeuse & violente qu'au mesme instant qu'il l'eut gousté, il commença à tordre les leures, & à faire un ris de chien, ou Sardonien par vune soudaine & bien dangereuse conuulsion, & raccourcissement affreux. A quoy toutesfois fut fort diligemment pourueu par vn fameux & docte Medecin son singulier & parfaict amy. Ce qui occasionna le Poëte, esmeu d'vn bien iuste & poignant desdain contre Berenguier de l'abandonner totalement, pour s'adresser à Tricline Carbonelle […] Ceste nouuelle maistresse en faisant plus d'estat que les loix d'amour ne commandent en telles affections, où le feu doit estre sans fumee, imprima vn si violent coup de marteau en la ceruelle de son loup-garou de mary ombrageux […] & addoné à rapines, qu'vn iour de mauuais auspice rencontrant ce pauure Guilhen seul aux champs, il le massacra traistreusement : & de ce non assouuy d'vne cruauté plus que barbare, luy ayant arraché le cœur encor tout palpitan, le fit rostir & manger à ceste infortunee Tricline […]. [24] (César de Nostredame 1614, 169-170)

[24] Edition semi-diplomatique : les *s* longs ont été remplacés par des *s* courts, les abréviations sont résolues entre parenthèses.

Cet extrait illustre bien la transmission du genre de la *vida* et de la fiction que cela implique de l'œuvre de Jean de Nostredame à celle de César. Des deux grandes aventures successives de cette vie, celle du cœur mangé est bien répertoriée dans les chansonniers conservant la *vida* de Guillem de Cabestaing. Jean de Nostredame avait déjà repris ce motif pour l'insérer dans sa publication, César ne fait donc ici que transmettre à son tour en langue française un récit médiéval occitan. En ce qui concerne l'empoisonnement du poète par une herbe qu'une sorcière aurait donnée à Beranguiere des Baulx, cette aventure n'est pas relatée par les manuscrits médiévaux (Boutière et Schutz, 1973, 530). Il s'agit donc d'un épisode romanesque qu'on pouvait déjà lire dans les *Vies* de Jean de Nostredame et que son neveu reprend trait pour trait :

> Guillem de Cabestaing […] se retira en Provence, où il fut amoureux d'une dame de Marseill, nommée Berenguiere des Baux, fille de Bertrand, à la louange de laquelle feist quelques chansons en langue provensale. Elle cuidant entretenir pardurablement ceste amour et redoubler l'amitie, par le conseil d'une vieille sorciere, luy donna à manger d'une herbe nommée du verayre, et si tost qu'il en eust gousté commensa a refrongner le visage comme s'il eust voulu rire, mais c'estoit le venin de l'herbe mortifere que luy causoit ja la mort. Un savant medecin, son compagnon, sachant cela, le secourut promptement d'un souverin mytridat. (Chabaneau 1913, 37-38)

2.1.3 L'*Histoire et Chronique de Provence* : réception romanesque des troubadours

2.1.3.1 Les Vies de Nostredame comme texte ancien à réceptionner

Les conséquences de ce constat pour la question de la réception des troubadours sont de taille. Cette reprise totale de la version de la vie de Guilhem de Cabestaing sans aucun changement montre bien la différence qui est à l'œuvre entre les entreprises de Jean et de César, hormis celle de la forme du récit précédemment évoquée. Cette différence tient au premier mécanisme de la réception. César de Nostredame n'a jamais recours aux archives ni aux manuscrits pour son travail d'écriture, que ce soit pour la matière historique ou pour les *vidas* médiévales. Toutes ses sources proviennent de son oncle, qui a déblayé le terrain avant lui. Un changement se produit donc. Le texte ancien auquel César accède avant d'écrire n'est plus celui qui date du Moyen Âge mais celui de la Renaissance. Autrement dit, une œuvre qui est déjà un produit de la réception d'un deuxième lecteur, lorsqu'on se souvient que les *vidas* médiévales qui ont inspiré Jean de Nostredame étaient déjà des œuvres de réception datant de la fin du Moyen Âge ! D'où, sans aucun doute, la tournure que prend la réception des troubadours avec César de Nostredame, puisqu'il est incapable de se rendre compte qu'il ne réceptionne pas l'œuvre directe des troubadours. Et ce pour deux raisons précises : d'abord, parce que lors de sa lecture des *Vies,* César de Nostredame ne dépasse pas le niveau du *lu*, selon la terminologie de Michel Picard (1986). Il demeure dans l'état psychique de la lecture la plus passive, qui ne

permet pas une « immersion non critique, non distanciée » dans le texte (Benoit 2019, 224). Il reste en quelque sorte, prisonnier du texte de son oncle et passivement enlisé dans la fiction que ce dernier a ajoutée à chaque vie. Aliénation à laquelle il pourrait échapper s'il cherchait à accéder au texte originel dans les manuscrits et à comparer les différences entre *vidas* médiévales et vies de la Renaissance. Mais le filtre que constituent les *Vies* lui suffit. Sans l'ériger au statut de cancre [*dunce*] ou d'étranger à la société provençale [*foreigner to Provençal society*] (Kendrick 1995, 98), César endosse le rôle du lecteur complètement passif et c'est la deuxième raison expliquant qu'il ne soit pas en mesure de comprendre qu'il réceptionne uniquement l'œuvre de son oncle et non celle des troubadours qui, rappelons-le, ne consisterait pas non plus en les *vidas* et *razos* médiévales mais en la lyrique. Par conséquent, c'est uniquement à partir des vies modernes de Jean de Nostredame que César opère sa propre réception des troubadours et précise davantage la forme que prend peu à peu la réception romanesque de ceux-ci.

2.1.3.2 Changement de la dynamique narrative du genre de la vie

L'extrait cité plus haut montre bien que le genre de la *vida* perdure encore. On retrouve la formule liminaire traditionnelle du genre dans la phrase « Guilhem de Cabestan […], si estoit-il issu de la tant noble & ancienne maison de Seruieres en Prouence ». Mais il n'est jamais question de la production poétique de ce troubadour, hormis la mention de quelques chansons qu'il aurait composées pour dame Beranguiere. La poésie n'est d'ailleurs plus la cause de la jalousie du mari de dame Saurimonde, contrairement à ce qui est dit dans la version médiévale. Elle a perdu la place centrale qu'elle avait dans la *vida* médiévale. C'est pour cette raison qu'elle n'est plus présente, ni en citation, ni en élément déclencheur. Ce qui montre bien que l'intérêt du lecteur et de l'écrivain qu'est César de Nostredame pour les troubadours s'est complètement déplacé, depuis le souvenir ou l'allusion lointaine des poèmes qui pourraient faire rêver, vers les seules péripéties romanesques essentiellement guidées par des émotions telles que l'amour et la jalousie. Pour être plus précis : autrefois, la jalousie du mari de dame Tricline serait née des chants du poète et du sujet de ses chansons qui aurait été justement la dame. La conséquence aurait été que cette dernière se serait éprise du poète. Dans la vie de César de Nostredame, la jalousie du mari est désormais provoquée par le manque de discrétion de sa femme dans l'amour qu'elle porte à Guillem de Cabestaing :

> […] en faisant plus d'estat que les loix d'amour ne commandent en telles affections, où le feu doit estre sans fumee, imprima vn si violent coup de marteau en la ceruelle de son loup-garou de mary ombrageux […] qu'vn iour de mauuais auspice

> rencontrant ce pauure Guilhen seul aux champs, il le massacra traistreusement. (César de Nostredame 1614, 170).

Le changement de fonctionnement du récit est tout à fait frappant et corrobore bien l'hypothèse selon laquelle l'hypotexte n'est plus celui du Moyen Âge mais celui de la Renaissance, qui avait déjà été transformé par la lecture que Jean de Nostredame avait effectuée des *vidas* et des *razos* médiévales. La conséquence étant que la réaction créative de César, c'est-à-dire l'œuvre qu'il allait rédiger dans ce qu'on appelle le second mécanisme de la réception, ne pouvait être elle-même qu'orientée vers ce qui plaisait déjà à son oncle : la fable romanesque. Sans un recours aux manuscrits, il ne pouvait en être autrement.

On peut même ajouter que ce goût pour la fiction du genre médiéval s'accroît, puisque l'intérêt de César dans le fonctionnement même du récit n'est plus la poésie mais bien les émotions communes à toute l'humanité en tout lieu et de tout temps. D'ailleurs, le texte des troubadours n'est plus jamais mentionné, ne serait-ce que par quelques citations furtives. Preuve supplémentaire que César de Nostredame fait peut-être plus que répéter le mythe de son oncle : « [César de Nostredame] se charge de reprendre […] le thème développé vingt ans avant par son oncle, visiblement sans rien ajouter ni à la pensée ni à l'expression des *Vies* [...] », « [il] recopie les pages préparées par son oncle sur les troubadours. Ainsi le mythe est prolongé. Les Provençaux vont jusqu'au XIXe siècle répéter les mêmes beaux mensonges qui les flattent, et rêver des cours d'amour. » (Lafont 1970, 154 et 166). En réalité, il le parachève définitivement en déplaçant l'intérêt du lecteur sur des éléments qui ne peuvent que lui plaire. C'est-à-dire des motifs narratifs proches de la vogue des romans de chevalerie où « sont décrites les mœurs, les aventures, les amours des chevaliers », ici poètes, mais surtout de plus en plus intéressés aux intrigues et aux actions amoureuses comme dans le roman baroque. Pour être exact, les troubadours médiévaux ont le mérite, pour l'époque, de ressembler au nouveau type de héros de roman « qui n'est plus caractérisé par sa vaillance chevaleresque mais par sa constance amoureuse [qui] suscite un immense engouement […] » (Vieilliard 2007, §27). César était sans doute sensible à ces caractéristiques en tant que poète fort peu accoutumé aux recherches documentaires dans les archives ou aux travaux philologiques, mais cela n'explique pas tout, comme on l'a déjà dit.

Ces faits montrent bien que la première œuvre de Jean de Nostredame a fonctionné à la manière d'un filtre dans lequel César a puisé ce qui lui plaisait. Mais au-delà du choix d'éléments fictionnels que ce poète pouvait personnellement trouver agréables, il s'agit peut-être aussi de motifs narratifs qu'il jugeait (en bon écrivain de son temps habitué à fréquenter la société cultivée, rappelons-le) susceptibles de plaire et de passionner un certain type de public,

un lectorat connaisseur des « vieux romans » réimprimés depuis la fin du Moyen Âge et qu'on aime réécrire et lire pendant le XVIe et le XVIIe siècles. Du moins, une partie de l'élite dont les goûts depuis le Moyen Âge et le début de la Renaissance avaient bien changé et qui n'était plus passionnée par la poésie, mais plutôt par des émotions qu'on voyait depuis la fin de la Renaissance être de plus en plus exaltées dans les romans en pleine évolution, entre le roman de chevalerie et le roman baroque. Ce qui permit ainsi au troubadour de devenir un héros de roman de chevalerie. Une promotion qui n'était pas encore visible dans les *Vies* de Jean de Nostredame et qui corrobore bien l'idée que César de Nostredame précise le mythe en lui donnant réellement les accents romanesques dont le public de l'époque était friand. La réception romanesque des troubadours est désormais bien née.

2.2 Nicolas Claude Fabri de Peiresc

C'est en réponse à l'œuvre de César de Nostredame, et au succès de ce qu'on appelle la réception romanesque, que Nicolas Claude Fabri de Peiresc va réagir à son tour.

Cet érudit naît le 1er décembre 1580 dans une famille issue de la noblesse et particulièrement instruite. Sa mère, Marguerite de Bompar, décède après la naissance de son frère cadet, Palamède, en 1582 : les deux jeunes garçons restent ainsi seuls avec leur père, Reynaud Fabri. Malgré tout Peiresc reçoit, surtout grâce à son oncle Claude Fabri, une véritable formation d'humaniste répondant à sa curiosité naturelle. Enfant, il apprécie la lecture et s'intéresse à tous les sujets des livres de la bibliothèque familiale : « Dès que la lecture lui fut apprise et qu'il fut impatient de compulser livres et documents, il demandait souvent quels problèmes s'y trouvaient posés […] » (Gassendi (aut.)/Lassale (ed.) 1995, 31). Cet attrait pour la connaissance et les livres le suit durant toutes ses années d'études.

Il commence à étudier hors de la sphère familiale à l'âge de 7 ans en suivant les classes à Brignoles, puis intègre, à sa demande, le collège de Saint-Maximin très réputé pour les matières littéraires. Peiresc y trouve l'opportunité de développer son goût pour les humanités, jusqu'à ce qu'il réussisse à entrer au collège des Jésuites où il devient l'élève d'Antoine Colombat et d'André Volladier, professeurs d'humanités qui vont avoir une influence capitale sur le jeune Peiresc en l'encourageant à lire et étudier l'histoire, le grec, la poésie, et en lui aménageant de plus grands temps d'étude pour ces disciplines.

Outre cette éducation littéraire, son oncle ne néglige pas en 1595 de le rappeler à lui pour parfaire sa formation en lui faisant apprendre le maniement des armes, l'équitation et la danse. Peiresc se plie à la volonté de son oncle, bien qu'il préfère lire et étudier au collège auprès de ses maîtres. Il accepte également d'accomplir une année de philosophie à Tournon ainsi qu'une

initiation à la jurisprudence pour se préparer à récupérer la charge de conseiller au parlement d'Aix que les hommes de sa famille, dont son oncle, assument depuis déjà deux générations. Il commence donc à étudier le droit auprès de François du Fort à Aix. Malgré ses réticences, ces années lui sont particulièrement bénéfiques car il commence à fréquenter d'autres érudits et passionnés d'histoire, comme Pierre Antoine de Rascas de Bagarros et Henri le Grand, qui lui confie la direction de son Cabinet des Antiques. Tâche qui nourrit son intérêt pour l'histoire et plus particulièrement pour l'Antiquité. C'est d'ailleurs à ce moment, plus spécifiquement vers ses dix-huit ans, qu'il commence à réfléchir à un éventuel voyage en Italie qu'il mène finalement à bien quelques années plus tard. Il reçoit en 1604 le diplôme de droit nécessaire à la fonction de conseiller au Parlement d'Aix mais attend le 27 juin 1607 pour prendre ses fonctions sous la pression de son oncle malade et affaibli, qui le presse pour l'introduire au parlement avant qu'il ne décède.

2.2.1 Carrière littéraire

La formation de Peiresc, retracée ici en quelques lignes, semble donc particulièrement exemplaire de celle d'un humaniste. Elle a également de quoi rappeler le parcours de Jean Nicot, lui aussi passionné par la littérature antique latine et également en fonction dans les affaires publiques. Les deux érudits partagent bon nombre de points communs, si ce n'est que Peiresc est également un épistolier qui est en contact avec d'autres personnages intéressés par les troubadours, notamment César de Nostredame, la famille Galaup de Chasteuil, Pierre Antoine de Rascas, Claude de Saumaise, ou encore avec des Italiens tels que le bibliothécaire du Vatican Niccolo Alemanni. À notre connaissance, Jean Nicot n'avait pas de rapport avec le provençaliste romancier Jean de Nostredame. En outre, Peiresc est un humaniste de qualité dont « l'appétit de connaître » (Fumaroli 2001, 1733) est insatiable. Fait important pour la réception de la poésie des troubadours, il se sent investi du rôle de « coordinateur de recherche » (Fumaroli 2001, 1733) convaincu que ce qu'il trouve dans les bibliothèques, ainsi que dans les cabinets de curiosités sont des recherches imparfaites du passé qui ne demandent qu'à être améliorées. Lui-même n'est pas toujours capable de parfaire ces travaux du passé. D'ailleurs, il n'en a pas toujours le temps à cause de sa charge de conseiller. Il reste néanmoins déterminé à préserver et conserver ses découvertes, qu'il s'agisse de manuscrits, de carnets de notes ou de recherches, ou encore d'objets d'art, tant il est persuadé que des successeurs prendront « le relais après lui » (Fumaroli 2001, 1733) pour les étudier : « Il ne toléra jamais la perte de quelque découverte ou observation, fussent-elles minimes ; tant il était animé de l'espoir que cela pût lui servir ou être utile à quelqu'un. » (Reinbold, 1992, 295). La conception de Peiresc en ce qui

concerne la transmission de ses découvertes est tout à fait capitale dans notre cas. Contrairement à Jean Nicot qui n'accomplissait ses travaux philologiques, lexicographiques et ses éditions d'extraits de troubadours que dans les limites matérielles et les besoins immédiats de l'époque, Peiresc est conscient des méthodes et des moyens qu'il faudrait adopter pour étudier ces trouvailles du passé. Et s'il n'est pas possible de mettre vraiment en œuvre ce à quoi il songe, cela ne fait rien : Peiresc se contente alors de n'être que le passeur desdites trouvailles que le futur pourra exploiter. Ce qui revient à dire que cet humaniste est particulièrement optimiste en ce qui concerne l'avenir qui, sans aucun doute pour lui, compensera les manques de son temps présent pour éclairer le passé.

2.2.1.1 La réception savante des troubadours de Peiresc

Le poids de cette conception des études sur le passé a sans aucun doute été plus que déterminant dans la façon dont Peiresc a abordé la poésie des troubadours. Dès 1641, il commence à envisager la rédaction d'une histoire de la Provence pour « redresser les erreurs commises par César Nostradamus » (Ferrier (ed.)/Feuillas (ed.)/Peiresc (aut.) 1982, 7) comme il l'explique lui-même au début de son ouvrage :

> Cest autheur estoit médecin fils de Michel célèbre par ses Centuries, neveu de Jean qui a escrit la vie des poètes provençaux et qui luy avoit laissé quantité d'extraicts des Archives du Roy ce qui luy fist entreprendre de les lier ensemble en forme d'histoire. En quoi il a très mal reussy ayant composé un monstre informe péchant contre le bon sens, la vérité et toutes les règles des historiens. Son style est poétique, scholastique et ridicule […] Il a entremeslé mal à propos plusieurs généalogies et plusieurs armoriaux. Il a faict gentilshommes plus de cent roturiers. […] Il a adjousté des Comtes de Provence qui ne le furent jamais. […] Enfin il ne mérite point le nom d'historien ny qu'on lui adjouste foy et particulièrement en ce qui regarde la noblesse car on ne doit faire aucun fondement sur ce qu'il en a dict, ny sur ce qu'il a obmis. Son génie le portoit à la Poésie et il y eut peu réussir s'il s'y feust entièrement occupé et s'il en eust apris les préceptes. (Ferrier (ed.)/ Feuillas (ed.)/ Peiresc (aut.) 982, 30)

La lecture de l'œuvre de César de Nostredame, en plus de celle de Jean qu'il connaît et apprécie, le pousse par curiosité à s'intéresser à la poésie médiévale dans une visée strictement littéraire, et à revenir à la source du roman de la famille de Nostredame. Ainsi, il opère pour la première fois, un recensement des chansonniers des troubadours, cités succinctement par Nostredame (Fumaroli 2001, 1733). Il collationne ensuite les témoins (Lafont 1982). La démarche de l'humaniste est innovante dans l'histoire de la réception des troubadours, car même si Jean Nicot s'était déjà frotté aux textes des troubadours en les toilettant et en les éditant, sa démarche n'avait pas, au préalable, compris un inventaire de toutes les sources qui étaient à sa disposition. Cette fois-ci, non seulement ce sont les textes des troubadours qui sont étudiés et mis à l'honneur, mais en même temps la démarche philologique s'avère un peu plus

complète que celle de Jean Nicot. Précisons-la. Si au début de la Renaissance les lettrés corrigeaient les textes antiques, ceux de la période baroque visent maintenant à les reconstruire. L'édition n'a plus pour fin utilme de corriger la grammaire du texte, mais à de reconstituer celui-ci. Ainsi, le philologue l'interprète et l'explique pour, ensuite, en proposer un un commentaire, un jugement sur son auteur grâce à la comparaison de quelques vers avec d'autres versions (voir Bury 2003). Peiresc connaît bien *l'ars critica* de la période baroque, il l'a enseignée à son élève Pierre Gassendi (Bury 2003). Toutefois, nous ne savons pas s'il a pu l'appliquer aux poèmes des troubadours. Robert Lafont et Francis Gravit pensent qu'il se serait surtout employé à collecter des témoins, dont la collation n'aurait seulement été qu'entamée. Il n'aurait pas eu le temps de mener à bien son édition. Et l'on comprend pourquoi, Peiresc était le premier provençaliste français à recourir à une méthode philologique érudite afin de publier un recueil des troubadours dénué de toute réécriture. Excepté les brèves éditions de Nicot, rien n'avait encore été fait. L'ampleur de la tâche était donc immense.

> Les propos de la lettre adressée à Catel en 1625, « il faudra enfin m'y resoudre », semblent impliquer qu'il n'avait accompli que très peu ou rien en dix ans. Il est également significatif qu'aucune note sur le sujet n'ait survécu parmi ses papiers, bien que ceux-ci aient peut-être disparu avec des manuscrits maintenant perdus, dont il existe un nombre considérable. La fonction de Peiresc à son époque était de fournir des idées, et d'être un collectionneur plutôt qu'un exploiteur de matériaux […]. (Gravit 1950, 232)[25]

Malgré tout, l'objectif de Peiresc et sa méthode diffèrent bien de ceux de Jean de Nostredame : il n'est plus question de réécrire les vies des troubadours en réhaussant le prestige de quelques familles aristocratiques aixoises (voir Lafont 1970). Il faudrait même ajouter que son projet diffère aussi de celui de Jean Nicot qui, même s'il travaillait lui aussi sur les poèmes des troubadours et les abordait selon les méthodes philologiques de son siècle, n'envisageait pas réellement de diffuser en masse tous les textes des troubadours. L'ambition est différente pour ces trois provençalistes. Le plus important nous semble être que, contrairement à Nostredame, la méthode utilisée est philologique (voir Lafont 1982) :

> Il souhaitait faire une édition assez complète des poèmes et contrôler d'autres sources que la sienne, comme en témoigne une lettre écrite bien plus tardivement à Guillaume d'Abbatia de Toulouse : « Ils [mes manuscrits] sont tous compilés en divers temps et en divers pays, ce qui fait qu'il y a plusieurs pièces aux uns qui ne sont pas aux autres, et j'avois entrepris d'en fere une [œuvre] bien assortie, et de voir

[25] « The words in the letter to Catel in 1625, "il faudra enfin m'y resouldre", seem to imply that he had accomplished little or nothing in ten years. It is also significant that no notes on the subject have survived among his papers, although these may have disappeared with manuscripts now lost, of which there are a considerable number. Peiresc's function in his time was to furnish ideas, and to be a collector rather than an exploiter of material […]. »

> s'il s'en pourroit rien tirer qui vaille pour le public » [traduction personnelle] (Gravit 1950, 226).[26]

En cela, on peut dire que c'est véritablement avec Peiresc que la réception savante des textes des troubadours, qui envisage précisément une édition et une diffusion de la poésie médiévale, naît. À l'instar de celle de Jean Nicot, on la qualifie de savante car elle se fonde uniquement sur les poèmes en eux-mêmes et recourt à une approche philologique des textes.

2.2.1.1 La lyrique des troubadours dans les manuscrits comme texte ancien

D'où l'importance pour Peiresc d'avoir accès à quantité de sources premières pour mener à bien son édition : quête obstinée qu'il mène pendant toute sa vie. On sait qu'il avait à sa dispositions plusieurs manuscrits issus de l'Italie, et un autre chansonnier des troubadours qui avait auparavant appartenu à Jean de Nostredame. Il l'aurait sans doute racheté à son neveu César de Nostredame en 1629 (Lafont 1982 ; Camps 2018). Jean Baptiste Camps et Francis Gravit tombent d'accord sur le nombre de trois ou quatre chansonniers occitans, toutefois ils ne s'accordent pas sur leurs identités. Francis Gravit a pensé qu'il aurait pu s'agir des manuscrits **S** (Shepard 1965), **E** (Rajna 1873 ; Thomas 1889 ; Menichetti 2015) et **f** (Meyer 1869 ; Bartsch 1880 ; Chabaneau 1885 ; Pirot 1971) : « Heureusement, l'identité de l'un est incontournable et est admise par tous les savants. C'est l'actuel codex **S** (Bodleian, Douce 269) », « Un autre était certainement (B. N., ms. fr. 1749) », « Le troisième manuscrit pose un problème difficile et peut-être insoluble […] **f** me semble le choix le plus probable, bien qu'il ne puisse définitivement être attribué à Peiresc […] Si Peiresc ne possédait pas l'un des autres codex énumérés ci-dessus, on peut seulement conclure qu'il possédait un chansonnier aujourd'hui perdu ou dans un lieu inconnu. » (Gravit 1950, 230-231). [27] En accord avec Gravit sur les trois premiers mss., Jean-Baptiste Camps avance une autre hypothèse pour le quatrième chansonnier **:** « […] peut-être **T** […] ou, comme le suggère Gravit, l'hypothétique chansonnier perdu de Sault » (Camps 2018, 41).

[26] « He wished to make a fairly complete edition of the poems and to control sources other than his, as is evident from a letter written at a much later date to Guillaume d'Abbatia of Toulouse : "Ils [mes manuscrits] sont tous compilés en divers temps et en divers pays, ce qui fait qu'il y a plusieurs pièces aux uns qui ne sont pas aux autres, et j'avois entrepris d'en fere une [œuvre] bien assortie, et de voir s'il s'en pourroit rien tirer qui vaille pour le public" »

[27] « Fortunately, the identity of one is inescapable, and is admitted by all scholars. It is today codex S (Bodleian, Douce 269) », « Another was certainly E (B. N., ms. fr. 1749) », «The third manuscript presents a difficult and perhaps insoluble problem […] f seems to me the most probable choice, although it cannot definitively be attributed to Peiresc […] If Peiresc did not possess f or one of the other codices listed above, we can only conclude that he owned a chansonnier now lost or in a place unknown. ». Le chansonnier **f** soit le Paris, BnF, fr. 12472.

2.2.2 La position de Peiresc dans l'histoire de la réception des troubadours

Encore une fois, on voit bien que l'accès au texte ancien ne fait aucun doute. Peiresc a, à l'instar de Jean Nicot, été davantage sensible à la poésie même des troubadours plutôt qu'à leurs *vidas* et à leurs *razos*. Petits textes qu'il ne peut que connaître puisqu'ils précèdent les poèmes dans les chansonniers qu'il consulte. C'est donc dans la réaction créatrice que réside encore la grande différence entre Jean de Nostredame et provençalistes savants, qu'ils soient du XVIe ou du début du XVIIe siècle. Quant à celle entre Jean Nicot et Peiresc, que l'on a déjà quelque peu abordée, elle ne tient finalement qu'à la réaction à la lecture du texte ancien et au projet d'écriture qui naît de cette dernière. Le lexicographe de la Renaissance n'envisage pas, à notre connaissance, de faire connaître la poésie des troubadours. Il la conçoit comme un fond littéraire ancien qui permet de comprendre le lexique français. De son côté, Peiresc n'ambitionne nullement de publier une œuvre lexicographique sur l'occitan ou le français qui utiliserait le texte des troubadours comme source et illustration. Le projet est bien de faire connaître ce que Jean et César de Nostredame à sa suite ne font que mentionner par citations : la poésie médiévale. Bien sûr, l'approche philologique est un indice fiable pour départager les provençalistes savants des provençalistes romanciers, puisque ce qui a été reproché à la réception des troubadours à travers l'histoire est précisément le fait de ne pas s'en être tenu aux textes des manuscrits. Mais on voit bien que même le cas d'un intérêt porté à la seule poésie des troubadours pouvait aboutir à des projets d'écriture très divers, intéressés à des points spécifiques qui pouvaient ne pas nécessiter une diffusion de la poésie du *trobar*. Or, le problème reste toujours le même : les provençalistes de l'Ancien Régime n'ont pas diffusé les poèmes des troubadours. Avec Jean Nicot, la diffusion a été très limitée mais avec Peiresc l'idée d'une telle publication est présente. C'est cette nouvelle perspective philologique et éditoriale du début du XVIIe siècle qui nous semble être l'élément permettant de voir en Peiresc le premier représentant de la branche savante des provençalistes, en tant qu'érudit ayant été préoccupé par la diffusion des poèmes des troubadours et pas uniquement intéressé par les ressources linguistiques qu'ils pouvaient apporter. Le fait est aussi que, contrairement à Jean Nicot, le projet d'édition de Peiresc a été repris et poursuivi, de la même manière que César de Nostredame avait continué d'amplifier le mythe de son oncle. La conception des études du passé propre à Peiresc, qu'on évoquait précédemment, a merveilleusement été confirmée après sa mort à la fin du XVIIe et pendant le XVIIIe siècle. Pour être plus clair, Peiresc élabore le projet d'une publication de la poésie des troubadours. Il n'a pas le temps de mener à bien son projet et doit s'en tenir à la seule collecte de sources et aux débuts de quelques collations. Qu'importe puisque, comme il l'espérait, ses travaux de déchiffrement vont être repris et

s'intensifier au fil d'une chaîne de transmission de brouillons et de manuscrits qui intéressent les provençalistes de la fin du siècle. On voit donc bien ici se constituer, avec un peu de retard, la branche de la réception savante aux mêmes caractéristiques que la branche de la réception romanesque.

2.2.3 Réceptions romanesque et savante : un dialogue au sein de la société provençale

Autre fait essentiel, Peiresc témoigne bien du fait que, dès la fin du XVIe siècle, certains érudits sont tout à fait capables de percevoir le jeu d'invention qui est à l'œuvre dans les *Vies* de Nostredame. Du moins, le plaisir de lecture des vies des troubadours ne les empêche pas de s'intéresser à la poésie de ces derniers. Ces provençalistes peuvent tout à fait se lancer dans une entreprise de diffusion de la poésie des troubadours tout en s'amusant dans d'autres ouvrages à répéter le mythe de Nostredame. Dans son *Histoire abrégée de Provence,* Peiresc se plaît plusieurs fois à mentionner les cours d'Amour admirées par Frédéric 1er Barberousse :

> L'Empereur prist plaisir à voir la magnifique cour de son nepveu, ses braves cavaliers et ses doctes troubadours, au nombre desquels il vouleut estre mis, ayant composé des vers en langue provençale, prisée par-dessus toutes les vulgaires en ce temps-là auquel florissoient les cours d'Amour des principales dames […]. (Peiresc (aut.)/Ferrier/ Feuillas (ed.) 1982, 103).

Il ne se prive pas non plus de reprendre le personnage de Laure de Sade, Laurette chez Nostredame, la fameuse muse de Pétrarque pour rappeler qu'elle aurait fait partie de la Cour d'Amour de « Phanette des Gantelmes, sa tante, dame de Romanin » (Chabaneau/Anglade (ed.)/ Jean de Nostredame (aut.) 1913, 129-130) :

> Grand roy [Robert d'Anjou roi de Naples et comte de Provence] en toutes manières, orné de toutes vertus etsur tout de piété, de justice, de sagesse, de doctrine, fauteur de bonnes lettres et de scavants qui ont à l'envi célébré ses louanges. De son temps la poésie et la langue provençales feurent en grand prix. Stéphanie Cantelme, dame de Rosmand tenoit la Cour d'Amours à laquelle elle présidoit en son chasteau et à Avignon. La célèbre Laure, maistresse de Pétrarque, en estoit. (Ferrier/ Feuillas (ed.)/ Peiresc (aut.) 1982, 145)

Il ne faut cependant pas être dupe. Dans le contexte de son *Histoire,* l'humaniste s'intéresse davantage aux chroniques de Provence qu'aux inventions de Nostredame concernant les cours d'Amour. Ce qui explique la taille très réduite de ses mentions des cours d'Amour et des *vidas* en comparaison avec celles de César de Nostredame. Surtout, il aime collecter ces chroniques lorsqu'elles ont un lien avec la langue d'oc. Peu importe que le mythe soit fondé ou non sur des éléments avérés, il ne s'agit toujours que d'éléments plaisants auxquels il consent à se laisser prendre, sa lecture des manuscrits médiévaux lui révélant bien l'inexistence de ces fameuses cours d'Amour. D'ailleurs, ce plaisir ne l'empêche pas d'initier un autre versant de la réception des troubadours en faisant bien la distinction entre plaisir romanesque d'un côté,

curiosité littéraire et poétique de l'autre. Fait notable, Peiresc est dans une situation diglossique similaire à celle de Nostredame. L'humaniste voit la langue d'oc reculé face au français et constate la perte culturelle qui accompagne ce phénomène. Il déplore cette situation dans une lettre adressée à Césaire de Roscoff le 29 décembre 1636 :

> La longueur des siècles produit de bien plus grandes altérations que cela dans les langues, principalement quand on néglige de les rédiger par écrit comme celle-là avait été vraisemblablement bien longtemps, ou que ce n'est que bien rarement, comme notre vulgaire provençal, que l'on ne saurait meshuy quasi plus écrire, tant il a été négligé depuis notre réunion à la Couronne de France, au prix du lustre où il avait été durant les deux ou trois siècles précédents. (Rio 1988, 264).

Bien qu'écrites en français, Pereisc apprécie les *Vies* de Nostredame en ce qu'elles expriment le malaise linguistique de sa génération. Les changements de langue effectués au sein du texte le reflètent d'après Casanova:

> Les Vies, d'abord, sont rédigées en français ; ensuite, parallèlement, l'écrivain aixois traduit et complète son histoire. […] Il faut aussi préciser que Nostredame continue pendant ces années une œuvre poétique en occitan, œuvre dont les Vies portent la trace. (2012, 133)

La mention des cours d'Amour et le prestige de la langue « provençale » ne sont, en fait, que les derniers feux d'une conscience de la perte linguistique et culturelle qui est en train de se produire et qu'il faut se résoudre à accepter. Et les quelques rappels du mythe dans l'œuvre de Peiresc ne sont guère plus que les derniers soubresauts d'un attachement patriotique au prestige d'antan ressurgi du passé sous des traits romanesques. Avec son entreprise philologique, Peiresc tire définitivement un trait sur l'allure romanesque du souvenir des troubadours et de la Provence médiévale idyllique. Son travail ne sera plus concentré que sur la vérité des textes et, par conséquent, la vérité historique : frontière imperméable qui ne laissera plus le mythe s'infiltrer dans sa réception savante, ni dans celle de ses continuateurs directs. Tout du moins, les mythes, qui auraient pu s'infiltrer dans les textes originaux à partir de ce moment, seront systématiquement repoussés, au profit de ceux qui y étaient déjà présents dès la fin du Moyen Âge et qui concouraient, par voie de conséquence, à rendre semblables vérité des textes et vérité historique. Pour autant, les rapports qu'il entretient avec les membres de la réception romanesque des troubadours montrent qu'un dialogue entre réceptions romanesque et savante existe, sans qu'il ne nuise aux projets ou aux entreprises de publication. Ce qui signifie que la cohabitation entre ces deux branches n'est pas antithétique mais qu'il s'agit bel et bien de deux grandes manifestations de la réception d'une réalité médiévale qui, sans se parasiter mutuellement à partir de Peiresc dans les ouvrages, peuvent tout du moins coexister dans une même communauté et chez un même lecteur.

Conclusion

On voit donc bien à quel point la réception des troubadours dans la première modernité est éminemment complexe. La réception de Jean de Nostredame naît à partir de la première réception du *trobar* à la fin du Moyen Âge sous la forme des *vidas* et des *razos* pour une raison très simple : le texte des troubadours est supplanté par les textes de prose des chansonniers. Leur format et leur contenu agréable offraient un cadre privilégié pour proposer une œuvre plaisante relatant l'histoire d'une Provence rêvée. Seulement *rêvée* en effet, puisqu'au mélange de l'historiographie et de la source poétique, se greffe une composante patriotique qui était absente des *vidas* et des *razos* médiévales. La société des troubadours de Nostredame est circonscrite aux limites de la Provence, d'où un sentiment de fierté et un patriotisme régional qui, dès lors, accompagnera l'image des troubadours dans une partie des œuvres de réception.

Mais de notre point de vue, la différence de réception tient moins à cette dimension patriotique qu'au changement de l'œuvre ancienne à réceptionner. Œuvre dont la logique d'écriture naturellement fictionnelle ne pouvaient que pousser Jean de Nostredame à proposer des *Vies* aussi romanesques. D'où les étiquettes que nous utilisons pour caractériser son attitude ainsi que celle de son neveu qui, en réalité, ne fera que l'imiter et reprendre son travail. *Provençaliste romancier* et *réception romanesque* ne sont, en fin de compte, qu'une terminologie commode désignant précisément le recours à la fiction pour perpétuer un genre d'écriture médiévale centré sur les troubadours à défaut de rendre compte de leur production poétique.

Ce sont d'autres provençalistes qui se chargent d'en rendre compte : ceux que nous avons appelés *savants*. Les premiers d'entre eux sont Jean Nicot et Peiresc, étant donné qu'ils éditent ou cherchent à publier des extraits, voire des poèmes complets des anciens poètes en langue originale. Leur démarche est éditoriale, comme les provençalistes romanciers. Mais elle se fonde sur un travail philologique et non sur le principe de l'écriture fictionnelle. C'est toutefois chez Peiresc que cette démarche est la plus complète, d'où l'inaboutissement du travail. La *recensio* des témoins suivie de leur collation requérait du temps et des moyens humains dont Peiresc ne bénéficiait pas. La réception savante impliquait un vaste travail qui ne permettait pas d'aboutir rapidement à une publication, contrairement à la la réception romanesque.

Néanmoins, les étiquettes que nous proposons ici, pour baliser l'histoire de la réception, trouvent d'ores et déjà des limites avec Peiresc. Comme le public, lui aussi connaît l'œuvre de Nostredame et l'apprécie en ce qu'elle présente une belle image de la Provence. Pour autant, le plaisir éprouvé n'a en rien nui à son travail. Signe, que les deux attitudes de réception

coexistaient parfaitement en se répartissant chacune une place dans le paysage culturel et littéraire du temps.

Chapitre 3
La réception des troubadours au XVIIIe siècle

Le dialogue entre réception romanesque et savante va perdurer au XVIIIe siècle et être redoublé par l'entrée en scène de nouveaux érudits qui, cette fois, n'auront plus de liens affectifs avec la langue d'oc et le territoire de la Provence. À partir des années 1730, plusieurs membres de l'Académie des inscriptions et belles lettres commencent à s'intéresser à la littérature et à la langue occitanes en échangeant avec des érudits locaux sur des questions de linguistique et de philologie. L'intérêt pour les troubadours au niveau national émerge de façon beaucoup plus philologique et érudite qu'autrefois, en comparaison notamment avec l'œuvre d'Étienne Pasquier, *Des recherches de la France* (1572), dont les informations sur les troubadours étaient essentiellement issues des *Vies* de Jean de Nostredame et non sur une enquête philologique des chansonniers occitans. Le projet des académiciens de Paris est désormais de publier des ouvrages portant uniquement sur les troubadours et leurs poésies, le but consistant surtout à s'opposer aux savoirs galants et féminins des salons sur les troubadours, qui se fondent principalement sur la réception romanesque (Montoya 2016). L'heure est au développement d'un nouveau savoir et d'une nouvelle façon de travailler l'histoire, les langues ainsi que la littérature médiévales en abandonnant les *topoï* et les inventions narratives associés au discours mondain et féminin sur le Moyen Âge « auquel ils cherchent à en opposer un autre, plus savant et professionnel », qui sera à l'origine des « recherches de François-Just-Marie Raynouard […] un demi-siècle plus tard, et de Paulin Paris […] aux premiers médiévistes universitaires, tel Gaston Paris au XIXe siècle » (Montoya 2016, 334). De telles publications nécessitent donc des savoirs et des aides, ne serait-ce qu'au plan linguistique, qu'ont déjà acquis les érudits locaux, c'est-à-dire les provençalistes qui jusque-là étaient les seuls à s'intéresser aux troubadours. L'époque des Lumières voit ainsi se développer un fantastique dialogue entre des cercles de provençalistes qui non seulement appartiennent aux deux types de réception, mais peuvent dorénavant être issus d'autres régions que la Provence et ses alentours.

1) La famille de Galaup de Chasteuil[28]

Jusque dans les années 1730, les troubadours ne sont encore qu'un sujet surtout étudié par les grandes figures locales des sociétés lettrées. Le fonctionnement de l'humanisme provençal a pour conséquence la transmission de cet intérêt pour les poètes médiévaux au sein

[28] Nous suivons l'orthographe de la notice de la BnF pour le nom de cette famille de provençalistes.

d'une chaîne de transmission qui n'est souvent constituée que par des membres d'une même famille ou d'un groupe particulier de lettrés. Ce qui était le cas de la lignée des Nostredame. Il apparaît que cette transmission de l'intérêt pour l'histoire et les troubadours, de projets de publication, et même de documents médiévaux, ait été également à l'œuvre dans une autre grande famille provençale : celle des Galaup de Chasteuil.

Cette famille était déjà présente en Provence au Moyen Âge mais c'est à partir de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe siècle qu'elle commence à s'illustrer dans les études provençales. À commencer par Jean de Galaup de Chasteuil, le père d'Hubert et Pierre de Galaup de Chasteuil qui, à sa suite, acquerront des chansonniers et publieront des ouvrages sur les troubadours.

Jean de Galaup de Chasteuil appartient en partie au XVIIe siècle (1587-1646) et fait figure de passeur. Jeune, il étudie la jurisprudence civile et canonique et finit par occuper la fonction de Procureur général à la Cour des comptes d'Aix-en-Provence à partir de 1622. Il maîtrise bien les langues anciennes, notamment le latin et le grec, et est intéressé par les lettres ainsi que les antiquités. Il entretient une amitié avec Malherbe et Guillaume Duvairs, ce qui l'encourage à s'essayer à la poésie : « Il est auteur de poésies, et d'inscriptions, que leur mérite a fait comparer à celles des anciens […] » (Michaud 1816, 227). Cette orientation littéraire et cette curiosité pour le passé le lie naturellement avec l'humaniste Peiresc qui « souvent le consultait » puisqu'ils se côtoyaient au parlement d'Aix (Michaud 1816, 227). Ce lien corrobore non seulement l'hypothèse de son rôle de passeur entre le XVIIe et le XVIIIe siècle mais aussi du dialogue entre les membres des réceptions romanesque et savante. Il est en effet ami avec César de Nostredame, qui rédige un sonnet pour la préface du *Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville d'Aix à l'heureuse arrivée de tres-Chrestien, tres-Grand et tres-Juste Monarque Louys XIII, Roy de France et de Navarre* de Jean de Galaup de Chasteuil en 1624. Celui-ci semble d'ailleurs particulièrement admirateur de la famille Nostredame. Il place César et son oncle, au sein de sa publication, dans la droite ligne des poètes italiens de la Renaissance et surtout du *dolce stil novo* aux côtés de Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia et Dante Alighieri évidemment (Galaup de Chasteuil 1624, 18).

Le *Discours sur les arcs triomphaux* de 1624, en tant que première œuvre de sa famille où l'on voit apparaître des mentions de troubadours, est donc rédigé par un personnage à la croisée des deux types de réceptions qui existent et de leurs influences. Les évocations des troubadours sont très souvent issues des *Vies* de Nostredame imprimées, ou de façon indirecte par le truchement des *Recherches sur la France* d'Étienne Pasquier (Galaup de Chasteuil 1624, 15). Quelques mentions peuvent également provenir du chansonnier **f** (Meyer 1869 ; Bartsch

1880 ; Chabaneau 1885 ; Pirot 1971) appartenant à la famille Nostredame et que Jean rachète à la mort de Peiresc : « **f** utilisé par Jean de Galaup de Chasteuil et qui passera à la famille de Simiane » (Camps 2015, 42). On voit bien ici comment un des chansonniers du sud de la France transite au sein de la communauté aixoise et entre les représentants des grandes orientations de la réception des troubadours. Le phénomène n'a rien d'étonnant, cette communauté réceptionne finalement la même chose mais de façon différente. On remarque surtout que l'ouvrage de Jean de Galaup de Chasteuil fait figure de prémices aux œuvres de ses fils pour la simple raison que les évocations des poètes médiévaux sont encore très minces, il faut le dire. Le mythe des cours d'Amour et l'emploi de la fiction ne sont pas développés, seules quelques strophes de poèmes son éditées, les citations des noms des troubadours sont ce qu'il y a de plus dense (Galaup de Chasteuil 1624 : 35-38). Si l'on trouve quand même la copie de la *vida* du roi Richard (Galaup de Chasteuil 1624, 37), elle ne semble pas venir des *Vies* de Nostredame. D'ailleurs, Jean de Galaup de Chasteuil s'empresse de la compléter par la version que Claude Fauchet en avait donnée dans sa *Chronique* et dans son *Recueil de l'origine de la langue et poésie française : rime et romans* de 1581 (Lombard 2016, 122).

Jean de Galaup de Chasteuil ouvre donc la voie à ses fils en évoquant les troubadours et en créant un nouveau foyer de transmission de leur souvenir entre les XVIIe et XVIIIe siècles. Surtout, il côtoie les deux branches de la réception et ne tranche pas véritablement entre les deux dans son œuvre. En tant que passeur du souvenir, sa réception est encore timide à côté de ce que ferons ses fils.

1.1 Hubert de Galaup de Chasteuil

Deux d'entre eux vont en effet reprendre le flambeau : Hubert et Pierre. Le premier (1624-1679) occupe d'abord une place de procureur général de la chambre des comptes ainsi que la fonction d'avocat général au parlement d'Aix. Mais engagé dans le camp du cardinal de Mazarin pendant la Fronde, il perd toutes ses fonctions (Weiss 1833, 700). Durant cette période, il participe également à la journée de la Saint-Valentin, le 14 février 1659, pendant laquelle la population aixoise s'insurge contre le baron d'Oppède, alors représentant du pouvoir royal dans la fonction de Président du Parlement (Douchet 2016, 13). Sa participation à cette révolte le condamne à l'exil à perpétuité. Il voit également tous ses biens lui être confisqués. Les archives rapportent même qu'il aurait été embastillé en 1670 (Douchet 2016, 13). Ces troubles ne l'empêchent cependant pas d'effectuer en parallèle quantité de lectures de manuscrits, dont un chansonnier conservant des poèmes ainsi que des *vidas* et des *razos* de troubadours. Ce fameux chansonnier du Louvre, longtemps cru perdu, appartient au *stemma* du chansonnier **I** (Brunel-Lobrichon 1987) actuellement conservé à la BnF, mais il ne possède pas de cote personnelle.

Cette copie du ms. du roy aurait été effectuée à la fin des années 1660, précisément avant que le personnage du troubadour ne connaisse la vogue dont il est objet dans les salons galants du début du XVIIIe siècle (Douchet 2016, 6). Quoiqu'on ignore si elle a été faite à la demande de la famille Galaup de Chasteuil, le fait est qu'elle se trouve à la fin du XVIIe siècle entre les mains d'Hubert. Celui-ci aura tout le loisir de le consulter et de produire une autre œuvre en réaction à cette lecture.

1.1.1 Le chansonnier d'Hubert de Galaup de Chasteuil : une réception complexe

Son œuvre, pour le moins originale, est on ne peut plus importante par l'influence qu'elle va exercer sur la réception des troubadours de son propre frère Pierre de Galaup de Chasteuil à partir de 1700. D'après l'expertise de Sébastien Douchet, Hubert opère d'abord un genre d'édition critique de l'exemplaire médiéval (2016, 7 et 2022, 257) où, à la fin de chaque section de troubadour, il commente les différences entre les *vidas* de son manuscrit et celles que Jean de Nostredame a publiées. Comparaisons qui peuvent parfois mener à des corrections et à quelques révisions de ce que l'humaniste, et à sa suite César de Nostredame ou même Étienne Pasquier, avaient diffusé[29].

> Par exemple, à la fin de la section consacrée à Bernard de Ventadour, on lit : "Nostradamus, qui à escrit la vie de ce trobadour, semble l'avoir prise d'un manuscrit, semblable a celluy-cy ; La seule differance, qui s'y rancontre, est, […] que parlant de la duchesse de normandie, il dit que Richart Roy d'Angletterre la prit en mariage et la mena en Angleterra ; La où notre manuscrit veut que ce fut henri qui l'epousa : en quoy il semble mieux se raporter à la cronologie" (Douchet 2016, 7)

Un retour aux sources premières semble donc être effectué dans le cas de ce provençaliste, et il pourrait s'avérer prometteur puisqu'il aboutit à des comparaisons et des corrections des inventions romanesques de Nostredame.

1.1.2 Première actualisation des troubadours dans la société du XVIIe siècle

Le résultat, une fois entre les mains de Pierre de Galaup de Chasteuil, aurait pu être fructueux du point de vue de la réception savante telle que nous l'avons définie : principalement intéressée par la diffusion érudite des poèmes. Mais le manuscrit de la famille est finalement

[29] Dans son ouvrage publié en 2022, Sébastien Douchet apporte des précisions : « Dans leurs commentaires critiques des *vidas*, la première phrase a toujours pour noyau "Nostradamus dit que" ou une variante. Par cette formule, les frères Galaup établissent la conformité entre le *si fo* de la *vida* provençale et le dit que des *Vies* en français de Nostredame, travail comparatif essentiel puisque les Vies ne fournissent aucun texte à l'appui de leurs affirmations au sujet de l'identité et des faits supposés des poètes. Le retour à la source et la comparaison critique permettent de nuancer certains propos, de proposer [258] de nouvelles alternatives, ou même de contredire Jean de Nostredame. Des informations sont également ajoutées à partir de ce que la lecture du manuscrit peut fournir comme connaissances inédites. » (257-258) Au moment de l'écriture de ce chapitre en 2019-2020, la thèse de Sébastien Douchet n'était pas encore parue.

devenu lui-même devenu une œuvre de réception des troubadours. Hubert fait en effet plus que collationner son manuscrit avec les sources imprimées de la Renaissance. Il aurait effectivement « copié, annoté, encollé, découpé, dépecé, recomposé certains de ces manuscrits » (Douchet 2016, 3) dont ledit manuscrit du Louvre, et se serait livré à un « extraordinaire travail de relecture et de recomposition de manuscrits médiévaux » (6) impliquant l'ajout et le recours à des éléments modernes. C'est-à-dire qu'il s'amuse à recréer les miniatures de chaque troubadour et chaque *trobairitz* du manuscrit pour les moderniser selon les goûts de la fin du XVIIe siècle. L'exemple le plus probant étant la miniature d'Azalais de Porcairagues (BEdT 043) où elle est représentée comme une aristocrate dans une robe à collerette des années 1580-1620 selon Sébastien Douchet (2016, 8) :

Étonnante réception, qui montre bien quelle question Hubert a posée, sinon à l'œuvre lyrique des troubadours, au moins à la réception médiévale et moderne de ces derniers à travers les miniatures des *codex* et les *vidas*. On décèle également la richesse de questionnement que la réalité des troubadours laissait aux siècles modernes (Brunet 1983, 69) ; en particulier sur la position des femmes dans les milieux artistiques et littéraires, puisque c'est la réflexion qu'Hubert mène sur celles-ci pour le XVIIe siècle lorsqu'elles dirigent des salons et des cercles littéraires. Et cela par le truchement de la figure des *trobairitz* :

> Nous sommes avec le chansonnier de Béziers face à une construction livresque qui produit, entre autres, une réflexion sur le statut de la femme telle qu'elle se serait élaborée dès le Moyen Âge […] (Douchet 2016, 9).

La figure de la poétesse médiévale légitime aussi la possibilité pour les femmes d'écrire et de faire partie des communautés littéraires, lorsqu'elles ont la chance d'appartenir à une lignée qui comprenait un troubadour ou une *trobairitz* (Montoya 2015). L'opération d'Hubert est

particulièrement originale au vu de la définition de la réception que nous avons adoptée et des deux types de branches de la réception des troubadours et de leur poésie. Il a quelque peu accès aux sources premières qui révèlent bien aux lecteurs ce qu'étaient les troubadours et ce que Jean de Nostredame a inventé. Mais à défaut de se tourner davantage vers une lecture littéraire des manuscrits et vers une édition qui rendrait compte de l'originalité et des particularités du texte (Gervais 1998, 26 ; Xanthos 2007, 35), Hubert choisit d'alimenter la réflexion que la figure de ces poètes lui inspire. Ce faisant il actualise la figure des *trobairitz*. Loin du profil du lecteur spécialisé (Thérien 2007, 23), il modifie l'objet matériel et les représentations des poètes médiévaux plutôt que d'en rendre compte. Il entretient, on l'a dit, une réflexion qui commence à naître dans les salons littéraires de l'époque à propos de la place de la femme et choisit, dans des œuvres antérieures (ici le manuscrit, les vidas médiévales et modernes) à son siècle dans lesquelles il va trouver de quoi illustrer sa pensée à la manière d'un analyste (Thérien 2007, 23). Hubert élabore ainsi un nouveau filtre qui hérite de la forme du manuscrit, de source première, mais prend aussi la forme d'une œuvre de réception originale témoignant de « l'effet produit », de « l'influence exercée » (Jauss 2019, 26) par les troubadours sur le provençaliste et de son actualisation de ces derniers. Car ce que suggère le nouveau manuscrit de la famille Galaup de Chasteuil en tant que lecture actualisatrice d'œuvres anciennes, c'est surtout que les femmes de l'époque moderne ont un rôle à jouer et une place à occuper dans les milieux artistiques, à l'instar de leurs ainées médiévales dans les cours occitanes.

1.2 Pierre de Galaup de Chasteuil

Et c'est cette œuvre de réception, ce filtre actualisant la réalité des troubadours anciens que Pierre de Galaup de Chasteuil (1644-1727) récupère à sa mort. Dernier fils de Jean, il mène comme Hubert une carrière militaire et fait ses premières armes en Candie (Crète) face aux Ottomans. À l'instar de ce dernier, il s'illustre aussi dans les lettres en parallèle de cette carrière. D'abord parce qu'il s'essaye à la poésie et compose notamment une *Ode provençale* sur la prise de Maëstricht (Michaud 1816, 227) ; mais aussi parce qu'il est ami avec Furetière, Lafontaine, Boileau et Madeleine de Scudéry, dont il fréquente le salon à Paris (Montoya 2015, 100). Surtout, il est un membre du salon de Marie-Jeanne L'Héritier qui a rédigé un recueil de contes, *La tour ténébreuse ou les jours lumineux* (1706), au début duquel elle cite le manuscrit de la famille des Galaup de Chasteuil comme source d'une strophe qu'elle édite sous le nom des poètes Blondel de Nesle et Richard Cœur de Lion (Douchet 2016, 3-4).

1.2.1 Le *Discours des Arcs Triomphaux* : une réception complexe des troubadours

Pierre a hérité du manuscrit de son frère — soit le filtre ou la production de réception qu'Hubert a créée — et s'en est avidement servi pour rédiger, comme son père avant lui, son *Discours sur les Arcs Triomphaux dressés en la ville d'Aix, à l'heureuse arrivée de Monseigneur le Duc de Bourgogne, et de Monseigneur le Duc de Berry* (1701). Sans omettre également la source imprimée que constituent les *Vies* et les œuvres qui en sont issues (Clément-Simon 1908, 44) :

> […] je parcourus tout ce que nos Historiens en [les cours d'Amour ici] avoient écrit ; & je trouvay que Jean Nostradamus Procureur au Parlement de nôtre Ville, & Caesar Nostradamus fils de Michel, qui a fait les Centuries, étoient ceux qui avoient le mieux discuté cette matiere ; Que Bouche & Gaufridi, Historiens de la Province, Ruffi Historien de la Ville de Marseille, & Pitton de la Ville d'Aix, n'avoient rien adjoûté à ce que les deux Nostradamus avoient écrit : Et ce ne fut qu'après une exacte recherche, que je fis dans les ouvrages de nos Troubadours, que je découvris ce qui avoit donné lieu à la naissance de ces Parlemens, qui jugeoient souverainement toutes les contestations qui survenoient en cette matiere ; & parce que la Poësie a donné lieu à l'établissement de ces cours, je ne puis m'empêcher de confondre l'Histoire des Parlemens d'Amour, avec celle de nôtre Poësie […] (Pierre de Galaup de Chasteuil 1701, 18).

Le troisième arc, en particulier, rapporte encore l'emploi du manuscrit de son frère pour trouver l'origine des cours d'Amour :

> Et ce n'est que par la lecture d'un Manuscrit, qu'Hubert de Gallaup Avocat general en ce Parlement mon frere, fit transcrire sur celuy qui est dans la Bibliotheque du Louvre, contenant la vie & les mœurs de nos Troubadours Provençaux, que je découvre l'origine & l'établissement de ce Parlement d'Amour, qui est le sujet que j'expose en cet Arc. (Pierre de Galaup de Chasteuil 1701, 21)

Dans cet ouvrage, Pierre décrit tour à tour plusieurs arcs triomphaux dont les gravures sur pierre donnent lieu à des explications historiques sur des personnages célèbres et littéraires comme les troubadours. Ces représentations sont autant d'occasions d'évoquer les inventions romanesques ajoutées aux aventures médiévales des troubadours au fil du temps. Et Pierre se saisit immédiatement de ces opportunités. L'exemple le plus patent étant précisément la description du troisième arc qui lui permet de développer sur plusieurs pages l'origine, la constitution et le fonctionnement des cours d'Amour dans la droite ligne de ce que les provençalistes romanciers avaient écrit avant lui :

> Seigneurs, comme nous l'avons déjà remarqué. Elles commençoient de s'assembler & de prononce les Jugemens, qu'elle rendoient en nôtre Ville, ausquels elles donnerent le nom d'Arrests ; Mais elles reservoient les questions les plus difficiles, qu'elles alloient décider pendant l'Automne dans les Châteaux de Pierrefeu & de Signe, à cause que les Dames de Pierefeu & de Signe, jeunes Veûves de cette Cour étoient en une plus grande liberté dans leurs Terres, que les autres Dames, pour y recevoir les Seigneurs qui assistoient avec elles à ces Jugemens, & pour décider les

> questions qui leur étoient renvoyées, par les Troubadours ; Et voicy les noms & les qualités des Dames Jllustres, qui composoient cette Cour, ou ce Parlement d'Amour, & qui sont les mêmes qui sont representées dans le grand Tableau de cet Arc. Stephanete Dame des Baux, fille du Comte de Provence, Adelasie Vicomtesse d'Avignon, Alaete Dame d'Ongle, Hermissende Dame de Posquieres, Bertrande, Dame d'Orgon, Mabile Dame d'Hieres, la Comtesse de Die, Rostagne Dame de Pierrefeu, Bertrande, Dame de Signe, & Jausserande de Claustral. (Pierre de Galaup de Chasteuil 1701, 23)

1.2.2 Une réception romanesque consciente d'elle-même

Pierre est tout à fait conscient de raconter une légende particulièrement plaisante et romanesque pour ses lecteurs, puisqu'il le confesse dans sa préface en se félicitant de ne pas avoir eu besoin d'aller chercher à l'extérieur des frontières de la Provence une fable merveilleuse, qu'il est coutume de glisser dans ce genre d'œuvre :

> […] je n'ay pas recherché des Sujets dans la Fable, pour y employer le merveilleux si desiré dans ces sortes d'Ouvrages, puis que j'ay trouvé une espece de merveilleux dans le troisiéme Arc qui n'a pas déplû. (pref.).

Merveilleux qui n'est, du reste, rien d'autre que la légende des cours d'Amour et les inventions des *Vies*, qu'il développe en employant les gravures des arcs de triomphe comme autant d'illustrations matérielles du mythe de Nostredame. Pierre ne fait-il donc alors que perpétuer la réception romanesque des troubadours, comme César de Nostredame et Pasquier avant lui ? Pas si l'on en croit les études de quelques chercheurs. Il arrive que Pierre relève à son tour ce qu'il pense être des erreurs ou des imprécisions de la part de Nostredame. Il note notamment que les biographies de troubadours de son manuscrit diffèrent de celles de Nostredame et ne sont peut-être pas écrites par le fameux Hugues de Saint-Césaire, auquel se réfère l'auteur des *Vies*. Il émet même l'hypothèse que les *vidas* de son chansonnier seraient écrites par Hugues de Saint-Cyr de Tégra en Querci grâce à l'explicit de la vie de Bertrand de Ventadour : « *E lo coms N'Ebles de Ventadorn que fo filhs de la vescomtessa qu'En Bernartz amet contet a mi N'Uc de San Circ so que ieu ai fait escriure d'En Bernart* » (Clément-Simon 1908, 44-45). Mais les écarts ou les remarques sur les différences entre sources manuscrites et imprimées ne vont pas plus loin. Pierre se prend même au jeu du pastiche de la *vida* comme ses prédécesseurs :

> Pons de Mérindol, gentilhomme de cette province [de Provence], est le quatrième qui est peint au bas de ce tableau, et bien que Nostradamus ne l'ait point connu pour poète, il l'étoit toutefois et voici de quelle manière en parle mon manuscrit : "Pons Merindol si fo un gentil castelan de Proença, seigner de Merindol que es en riba de Durença, valens cavaliers, bon guerriers, ben avinens et bon trobador. Enamoret se de na Casteloza gentil donna d'Alvergne, que era en la cort de la reina Beatrix de

> Proença, que lo amet et fet de lui mantas bonas cansos ; era la donna mout gaia, mout enseignada e mout bella...” (Pierre de Galaup de Chasteuil 1701, 34).

Le fait est que ce troubadour n’existe pas et n’est pas non plus répertorié dans son manuscrit. Et la biographie de Castelloza (BEdT 109) qui est, elle, bien connue, ne mentionne nullement un quelconque amant ou troubadour, hormis Arman de Bréon (Boutière et Schutz 1973, 333). Ce qui laisse penser que cette *vida* n’est rien de plus qu’une « supercherie » inventée par Pierre, selon la formule de Clément-Simon (47-48). La conséquence étant que Pierre de Galaup de Chasteuil fait bien plus que reprendre et perpétuer le simple mythe. Tout à fait conscient de la forte part d’imagination et de la liberté créatrice qui va de pair avec le genre de vida, Pierre est un « liseur », selon le mot de Michel Picard (1986). Il lit le texte des *Vies* et de son manuscrit sans pour autant se laisser basculer totalement dans la fiction de ces œuvres. Il accepte de croire au monde imaginaire proposé par le texte tout en ayant conscience qu’il ne s’agit que d’inventions irréelles. En somme « il est à la fois (pour reprendre la formule de Coleridge) dans une *willing suspension of disbelief* (il y croit) et dans une *willing suspension of belief* (il sait que c'est de la fiction, il n'y croit pas tout à fait) » (Benoit 2019, 224). Ainsi, un peu à la manière de César de Nostredame avant lui, qui avait cru à la fiction des *Vies* sans se poser de questions sur la vraisemblance des aventures des troubadours, il perpétue ce qu’on a appelé la réception romanesque. Il l’amplifie grâce à son propre apport de fiction, elle-même influencée par le filtre qu’était en lui-même le manuscrit du Louvre avec ses miniatures modernisées. Autrement dit, Pierre transmet cette tendance réceptive pleine de fiction, en y ajoutant ses propres inventions suggérées par le filtre du manuscrit d’Hubert. Mais à la différence de César de Nostredame, lui est parfaitement conscient que tout ceci n’est qu’un « merveilleux » attendu par les lecteurs qu’on peut apprécier, mais auquel il ne faut pas prêter de fondement érudit (Galaup de Chasteuil 1701, pref.).

1.2.3 L’actualisation des troubadours dans la société du XVIIe siècle

Excepté ses inventions de *vidas* qui sont parfaitement conformes au pastiche médiéval et à ce que Nostredame avait déjà opéré au XVIe siècle, Pierre réalise également une réception bien nourrie par les préoccupations de son époque : la place de la femme dans la société littéraire et sa légitimité à écrire. Réflexions que son frère avait déjà eues, on l’a dit, mais que Pierre accroît en développant abondamment le mythe des cours d’Amour et en le diffusant dans les cercles littéraires qu’il fréquente à Paris. Il rapporte par exemple dans son ouvrage qu’il aurait expliqué à la comtesse Grignan ce qu’étaient les cours d’Amour .

> Je fus consulté il y a quelque temps à ce sujet par Madame la Comtesse de Grignan, & je répondis à une Lettre que luy écrivois un tres sçavant Italien, qui luy demandoit,

> ce que c'étoit que cette Cour de Parlement d'Amour […]. (Pierre de Galaup de Chasteuil 1701, 17)

Le mythe des Parlements d'Amour est non seulement le signe d'une actualisation des personnages que sont les troubadours dans le milieu nobilier et bourgeois d'Aix accoutumé à travailler au parlement, mais aussi un moyen de démontrer l'importance que les femmes tenaient dans la société lettrée médiévale. Autrement dit, Pierre de Galaup de Chasteuil ne fait que décrire par des mots ce que son frère avait illustré sur le papier *via* des enluminures. Il raconte une société passée où les femmes occupaient une place de choix dans le domaine des lettres. Les cours d'Amour, devenues maintenant des salons littéraires, sont la preuve que les femmes sont aussi légitimes que les hommes dans l'écriture littéraire. Ce qui signifie que le mythe a acquis une utilité et sert à la réflexion.

Pour autant, les cours d'Amour demeurent toujours une légende non fondée que la recherche contemporaine n'a pas manqué de fustiger en arguant que Pierre de Galaup de Chasteuil était « acquis aux billevesées de Nostredame » (Jeanroy 1998, 12), de la même manière que quelques érudits du XVIIIe siècle l'ont aussitôt fait. En particulier l'historien Pierre-Joseph de Haitze qui va publier *une Lettre critique de Sextius le Salyen à Euxenus le Marseillois* le 1er janvier 1702, où il dément l'existence des cours d'Amour. Cette publication aurait créé une querelle dans les sociétés lettrées, au cours de laquelle Marie-Jeanne l'Héritier prend la défense de Pierre qui appartient à son cercle, rappelons-le, et dont elle utilise le *Discours* (1701) comme source pour mentionner les troubadours dans sa *Tour ténébreuse* de 1706 (Douchet 2016, 4 ; voir aussi Jacoubet 1929, 26-27). La dispute se calme tout de même rapidement lorsque Pierre publie en réponse l'*Apologie des anciens historiens et des troubadours ou poètes provençaux servant de réponse aux dissertations de Pierre Joseph sur l'histoire de la Provence* (Pierre de Galaup de Chasteuil 1704). En outre, Marie Jeanne L'Héritier se plaît à penser que les troubadours seraient, en quelque sorte, les inventeurs du roman moderne et des contes pour plusieurs raisons. La première tient à ce que les romans modernes et les contes de fées sont appelés « roman », de la même manière que la langue des troubadours est alors nommée « langage roman » (Montoya 2015, 103). La seconde raison demeure une hypothèse. Ces poètes ne sont connus à l'époque que pour les seules aventures et histoires qu'on raconte d'eux dans les publications. On pourrait ainsi y voir une raison supplémentaire pour les non-spécialistes de prendre les troubadours pour « les Auteurs des petites Histoires […] Ils remplirent leurs récits de prodiges étonnans des Fées & des Enchanteurs. » (L'Héritier 1706, 303-305). Les spéculations de l'autrice répondant à des

préoccupations littéraires de l'époque sur le genre du roman ne seront pas démenties par Pierre de Galaup de Chasteuil, signe qu'il est peut-être d'accord avec celles-ci et qu'il y voit aussi une justification du roman moderne. Ce qui dévoilerait son adhésion à la branche romanesque de la réception des troubadours sous un nouveau jour : celui d'une recherche de titre de noblesse et d'une légitimité pour le roman. Mais tel n'est pas le cas, ou alors pas entièrement. Sa participation à la diffusion du mythe des cours d'Amour prouve surtout qu'il a choisi le bord des provençalistes romanciers parce que sa sensibilité l'y poussait. Et ceci malgré son hypothétique *Histoire des troubadours et des poètes provençaux* manuscrite perdue aujourd'hui, où il aurait peut-être évoqué la poésie des troubadours, le fameux texte des troubadours délaissé par cette branche de la réception.

1.2.4 Le rendez-vous manqué de la réception savante des troubadours ?

Une telle orientation de sa réception n'était pourtant pas inéluctable. Pierre avait la chance de posséder un vrai manuscrit médiéval resté inchangé en ce qui concerne le texte, il était ainsi en mesure d'éditer une version des poèmes de son chansonnier s'il en avait eu l'envie. Mais le fait est que ce provençaliste, contrairement aux autres représentants de la réception savante, n'était pas un philologue, encore moins un lettré engagé dans la défense du roman. Pierre était avant tout un poète, comme César de Nostredame, ce qui explique la facilité avec laquelle il a adhéré au mythe des *Vies* mais aussi les inventions qu'il a lui-même rajoutées dans son œuvre. Il est donc inutile de chercher des justifications à sa présence dans cette branche de la réception. La formation de chaque provençaliste est lourde de conséquences sur la lecture et la réception qu'il opère. Et, si Pierre fait partie des provençalistes romanciers c'est parce qu'il est surtout sensible à la création romanesque. Ajoutons que chaque maillon de la branche de ce type de réception accepte non seulement la fable du genre de la *vida* mais y ajoute aussi sa propre particularité. Pierre transmet le *mythos* et pastiche un genre ancien à l'instar de ses prédécesseurs, certes. Mais il fait aussi bien plus que ses prédécesseurs grâce au filtre que son manuscrit représente. C'est-à-dire un chansonnier lui-même transformé en œuvre de réception, qui permet à toute une communauté galante et lettrée, par le biais de la publication et de la correspondance, de diffuser la fable et de la charger d'une réflexion actuelle sur la place de la femme. Réflexion qui provient surtout des transformations qu'Hubert a fait des enluminures et qui conditionne peut-être l'importance que prennent les cours d'Amour dans le *Discours* de Pierre et les salons qu'il fréquente.

Malgré l'accès à un manuscrit médiéval, Pierre n'a finalement vu cet objet que comme une seconde œuvre de réception qui allait profondément influencer son travail. L'accès au texte ancien est opéré mais aussi biaisé par la patte d'Hubert qui, sans le vouloir, a déjà attiré

l'attention de son frère sur autre chose que le texte des troubadours. La conséquence est que Pierre considère très peu les poèmes qu'il lit pourtant dans le manuscrit et n'en cite que des extraits. Le second mécanisme de la réception est influencé par la propre réception d'Hubert. Pierre ne collationne ni n'édite les textes des troubadours mais crée. Selon notre typologie, il rejoint donc la liste des provençalistes romanciers parce qu'il se plaît à composer et transmettre des *vidas* comme ses prédécesseurs, en actualisant cette fois le mythe des troubadours selon le goût de son époque.

2) Henri Joseph Thomassin de Mazaugues

D'ailleurs, le provençaliste Henri Joseph Thomassin de Mazaugues s'est intéressé au *Discours* en fournissant à Pierre de Galaup de Chasteuil quelques sources historiques sur les devises des arcs triomphaux, sans pour autant adhérer au mythe des cours d'Amour (Pierre de Galaup de Chasteuil 1701, 18).

On sait très peu de choses de l'enfance et de la formation de cet érudit. Certainement né à Aix le 9 août 1684 (Cavalier 2007, 86-87), il serait le petit-neveu de Peiresc, et donc un parent, certes éloigné, mais appartenant en tout cas à un même cercle familial ou intime. Comme beaucoup de provençalistes avant lui, il devient président de la cour des comptes après avoir fait des études de droit et mène une carrière dans la jurisprudence à Aix en occupant la fonction de président du Parlement. Il tiendrait de son père le goût des lettres, de l'Antiquité, et une partie de sa bibliothèque, ce qui lui permet sans doute de cultiver sa grande érudition (Bauquier 2003 ; Achard 1786-1787). C'est à peu près tout ce que rapportent les sources sur sa formation.

Ce qui a le plus souvent été mis en avant est la ressemblance de son profil intellectuel avec Peiresc. Robert Lafont n'a, par exemple, pas hésité à le qualifier de « grand érudit à la Peiresc » (1982, 32). Mazaugues serait en quelque sorte l'héritier intellectuel de cet humaniste (Bauquier 2003) sur bien des points. D'abord parce qu'il est, à l'instar de ce dernier, un épistolier qui correspond avec des savants, des antiquaires, ainsi que des personnages passionnés et curieux des lettres. On songe, en particulier, à Jean Bouhier de Savigny (1673-1746) et à son ami le marquis Joseph de Seytres de Caumont (1688-1745) : un bibliophile enthousiaste à l'idée d'aider les spécialistes des lettres et qui sera même en relation avec La Curne de Sainte-Palaye à partir de 1737. Autre argument : il est en relation avec des membres de la branche romanesque de la réception des troubadours, comme l'était Peiresc avant lui. Mazaugues connaît bien, en effet, Pierre de Galaup de Chasteuil à qui il fournit des informations pour son *Discours*, on l'a dit. Mazaugues est lui aussi à la croisée des différents types de réception. Les manuscrits qu'il récolte, comme ses correspondances épistolaires, prouvent bien

que la réception des troubadours, qu'elle soit romanesque ou savante, est toujours opérée, et ce depuis plusieurs siècles, au sein d'une même petite partie de la société aixoise, parfois même dans les mêmes familles, la tradition de l'humanisme provençal faisant le reste. Et ces cercles partagent à peu près le même niveau culturel et le même degré d'érudition. Quant à l'orientation de la réception (c'est-à-dire savante ou romanesque), elle dépend très souvent de la formation et de l'influence de la famille ou du cercle intime sur l'érudit. Mazaugues est donc, comme Peiresc ou les Galaup de Chasteuil quelques années auparavant, conduit à côtoyer des représentants des deux branches qui ne vont pas véritablement interférer sur son travail de provençaliste savant mais prouver, comme on l'a déjà supposé, que les deux formes de la réception des troubadours et de leur poésie évoluent en symbiose au sein de la même communauté. Qui plus est, ce foyer géographique d'intérêt pour les troubadours et le lien familial avec Peiresc s'avèrent particulièrement stimulants pour Mazaugues qui s'investit autant que son grand-oncle dans ses recherches pour les lettres et dans les études provençales.

2.1. Premiers travaux lexicographiques

Le président aixois ne manque, en effet, pas d'ambition. Et l'un de ses premiers projets en 1733 (Fabié 2014 : §39) concerne la lexicographie, ayant bien senti que le temps écoulé depuis le Moyen Âge rendait nécessaire de bien comprendre les anciens manuscrits des troubadours avant d'entreprendre quoi que ce soit. Réflexion qui perdurera après 1737 quand il commencera à travailler avec les érudits parisiens (Fabié, 2014 : §6). Il commence donc à rédiger un dictionnaire de l'occitan médiéval : *Dictionnaire ou explication des mots provenceaux les plus anciens et les plus difficiles dont se servoient les troubadours, par ordre alphabétique* (Ms. Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, 778). À ce stade, Mazaugues n'en est encore qu'à ses premiers pas dans l'étude de l'occitan médiéval. Si l'élaboration d'outils spécifiquement intéressés à la langue du *trobar* est remarquable, son dictionnaire ne s'appuie encore que sur très peu de sources premières. D'après l'expertise de David Fabié (2014 : § 27) il aurait surtout été établi à partir de la *Vida de sant Honorat* (Féraud (aut.), Ricketts/Hershon (ed.) 2007) qu'il connaît dans une version versifiée depuis mai 1742 (Bauquier 2003, 56-58 ; Bibl. Nat., fr. 24954). Et pour dresser des explications en français aux entrées en ancien occitan — ce qui pousse Brigitte Schlieben-Lange à qualifier le dictionnaire de « simple index de mots en ancien occitan avec des explications en français » (1991, 117 / 2002, 80) — le président aixois utilise sa connaissance de l'ancien français ainsi que celle de la langue d'oc moderne qu'il pratique certainement (Fabié 2014, § 21 et 22). La méthode est ingénieuse, mais le problème reste que les sources premières ne sont pas assez diversifiées pour rendre compte de

la richesse de la langue occitane médiévale. Il faut attendre la mise en commun de son travail avec les érudits parisiens pour que le dictionnaire s'améliore qualitativement :

> […] sa nomenclature reste tout de même limitée. Si on le compare aux travaux de Sainte-Palaye, on ne peut que constater son infériorité. Le Glossaire des troubadours [de Sainte-Palaye] est bien plus étendu et a été établi à partir de très nombreux textes alors que le dictionnaire de Mazaugues se réduit — peut-être exclusivement — à un glossaire de la Vida de sant Honorat. (Fabié 2014, §38).

D'ailleurs, il ne publie pas son premier essai mais le laisse à l'état de manuscrit et se contente d'envoyer ses brouillons à Sainte-Palaye après avril 1738, d'après Fabié (2014, § 40).

2.2 Histoire de la littérature provençale : deuxième essai d'édition des troubadours

Il ne parvient pas non plus à terminer un autre de ses projets qui se rapproche davantage de notre sujet. Un de ses objectifs est effectivement de « donner au public une bibliothèque des auteurs provençaux » en publiant une anthologie commentée de textes, intitulée : *Histoire de la littérature provençale* (Bauquier 2003, 8). Un tel projet implique nécessairement l'acquisition de connaissances sur la période médiévale, les troubadours et leur poésie, d'où le recours du président à des sources premières : « […] fort défiant de Nostredame, il s'était proposé de travailler uniquement sur les documents originaux [...] » (Jeanroy 1998, 13). C'est précisément à travers ce geste de retour aux manuscrits que perce un de ses autres liens avec Peiresc, dont il perpétue la méthode philologique, et qu'il enrichit à notre sens. Mazaugues rompt définitivement avec le texte-troubadours et l'invention. Contrairement à Peiresc, il ne se plaît jamais à rappeler le mythe de Nostredame, même pour divertir un lecteur, étant conscient de sa fausseté historique. Un cap est franchi puisque, sans rompre le contact avec les membres de la réception romanesque, le président aixois prend quand même ses distances avec leurs idées dans son travail, comme si la mention du mythe de Nostredame pouvait entretenir un doute sur ce qui est vrai ou faux dans la réalité des troubadours et de leur poésie. La seule mention des légendes sur ces poètes, même au sein d'une préface, serait amphibologique dans le travail philologique que Mazaugues mène car elle rappellerait au lecteur les *Vies*. Pour être plus clair, elle rendrait l'entreprise du président aixois tout à fait ambiguë car son objectif répond à la nécessité impérieuse de révéler la réalité des troubadours et de leurs poésies. Rappeler le mythe de Nostredame ne ferait que saper sa recherche de vérité qui ne repose que sur le texte des troubadours et donc sur la philologie.

2.3 La lyrique des troubadours dans les manuscrits : texte ancien à réceptionner

Se méfiant ainsi de l'œuvre de Jean de Nostredame, Mazaugues collecte d'abord une certaine quantité de sources premières pour entamer sa découverte des troubadours et son travail

philologique (Jeanroy 1931, 141). Un problème survient alors très rapidement car peu de chansonniers des troubadours se trouvent alors dans le sud de la France, d'où le regret de Mazaugues de n'avoir à sa disposition que trois manuscrits. Le premier est le chansonnier **S** aujourd'hui conservé à Oxford. Il s'agit du manuscrit de Peiresc qui est vendu en 1647 et « que l'on retrouvera en possession du libraire Antoine-Urbain Coustelier, auquel l'achètera vraisemblablement Thomassin de Mazaugues » (Camps 2018 : 42), signe probant de la transmission des sources premières au sein de cette famille et de la branche savante des provençalistes. Le deuxième est le chansonnier de Béziers gardé par le CIRDOC à Béziers (Brunel-Lobrichon 1987, Hershon, 2010), tandis que le troisième est le chansonnier **T** consultable à la BnF (Brunetti 1991 ; Courouau 2018 ; Camps 2018).[30]

Le provençaliste parcourt donc les bibliothèques italiennes (en particulier celles de Florence et du Vatican) pour consulter d'autres sources. D'un autre côté, le marquis de Caumont lui envoie également : « Vous recevrez mon manuscrit des troubadours [le chansonnier **T**] par la première commodité bien sûr qui se présentera à moi […] » (Bauquier 2003, 18). On voit donc bien que Mazaugues procède, dans ce projet de publication, à une collecte de sources très riches de la même manière que Peiresc l'avait fait avant lui : indice de la continuité intellectuelle ou méthodologique, probablement inconsciente, entre les deux. La différence tient au fait que le projet de publication est bien animé, à partir de maintenant, par un souci urgent de révéler la vérité sur les troubadours et leur poésie sans rappeler le mythe. Mais encore une fois, le président aixois ne mène pas son projet à terme et il faut attendre qu'il accepte de travailler avec les érudits parisiens pour aboutir à des brouillons qui verront enfin le jour. Ce qui n'est pas surprenant au vu de la somme de travail qu'un tel projet représentait. Rappelons que Mazaugues n'a pas récupéré tous les brouillons de Peiresc mais uniquement ses manuscrits, qui lui ont permis d'amasser quelques matériaux philologiques. Tout le travail de transcription, de collation, de toilettage, de clarification restait donc à faire et il était seul, comme Peiresc avant lui. La réception savante fondée sur un travail philologique nécessite en réalité un effort et un travail collectifs que Mazaugues va réussir à mobiliser après 1737 en s'alliant aux érudits parisiens.

2.4 La position de Mazaugues dans l'histoire de la réception des troubadours

L'échec de cette publication solitaire ne nous empêche pas de tirer des conclusions sur son orientation personnelle vers la réception savante des troubadours. Au regard de définition

[30] Soit respectivement : le ms. Oxford, *Bodleian Library*, Douce 269, le ms. Béziers, CIRDOC, 13 qui est une copie du chansonnier **I** ms. Paris, BnF, fr. 854, et le ms. Paris, BnF, fr.15211.

de la réception, Mazaugues en actionne le premier mécanisme puisqu'il cherche à accéder aux textes des manuscrits et même à collecter plusieurs versions : une différence fondamentale avec César de Nostredame par exemple. Mais en comparaison avec Hubert et Pierre de Galaup de Chasteuil, c'est dans le second mécanisme se trouve la dissemblance. Mazaugues choisit délibérément de ne pas suivre le mythe de Nostredame ni de mêler aux troubadours des réflexions actuelles à l'instar d'Hubert. Le président aixois veut avant tout livrer « sa bibliothèque des auteurs provençaux » (Bauquier 2003, 8) dans sa vérité historique et poétique. D'où la nécessité de s'en tenir au texte tel qu'il fut transmis.

Le résultat de sa réception, même conceptuel ou sous forme de projet inabouti, n'est pas une œuvre de création mais un ouvrage de diffusion et de lecture du texte des troubadours à partir d'un travail philologique. Cet objectif de publication accompagné d'une démarche philologique, ou du moins d'un examen des textes manuscrits, nous permet de qualifier Mazaugues de provençaliste savant.

Conclusion

La réception des troubadours au cours du XVIIe siècle et début du XVIIIe siècle est tout aussi complexe que dans les premiers temps. La filiation des provençalistes romanciers est stable au sein de la société provençale et même des cercles familliaux : le texte des *Vies* y est transmis dans les deux cas. Il continue d'être lu et d'inspirer les lecteurs qui, à leur tour, proposent de nouvelles créations où s'ajoute aux mythes initiaux un nouveau *merveilleux*, pour reprendre le mot de Pierre de Galaup de Chasteuil (1701, pref.).

Toutefois, cette réception romanesque évolue. Contrairement à César de Nostredame, les nouveaux membres de cette branche sont tout à fait avisés de la frontière qu'ils passent en laissant aller leur plume à la fiction. L'ambition n'est pas d'instruire, mais de plaire et satisfaire des lecteurs friands d'aventures fantaisistes. Le souvenir des troubadours est encore une fois préféré à la connaissance de la production poétique, mais un cap est cependant franchi. Hubert et Pierre de Galaup de Chasteuil connaissent les poèmes du *trobar*, leur manuscrit en conserve des copies et une édition est même projetée. La conscience de l'intérêt de cette production existe donc.

Mais à la différence des provençalistes savants, la priorité est donnée à l'actualisation plus aisée de la figure des troubadours. Les vies des poètes permettent en effet d'évoquer des préoccupations modernes : en particulier celles des salons où les femmes s'expriment. L'exemple des *trobairitz* s'avère ainsi un excellent moyen de réfléchir à la question et de prendre parti.

Inversement, la réception savante continue de son côté son labeur strictement philologique sans se préoccuper d'un quelconque écho des troubadours dans la société. Projetant une édition de leurs poèmes, Mazaugues inscrit son travail dans cette voie et perpétue ainsi les recherches de son aïeul. Sa méthode paraît être la même, d'où certainement l'échec de l'entreprise. Comme Peiresc, celui-ci cherche à collecter des témoins qui, paradoxalement, ne se trouvent plus dans l'espace géographique occitan. Mais à la différence de l'humaniste, Mazaugues va trouver les secours dont il avait besoin.

Chapitre 4
La Curne de Sainte-Palaye dans le cercle des provençalistes savants du XVIIIe siècle

C'est en effet à cause de la charge de travail que son objectif impliquait que Mazaugues se résout à partir des années 1737 à travailler de concert avec de nouveaux érudits ; en particulier des philologues qui, maintenant, n'appartiennent plus ni à la communauté aixoise ou à l'espace linguistique et culturel occitan, ni à de grandes familles qui garderaient un éventuel souvenir des traditions de transmission de l'humanisme provençal appliqué aux chansonniers occitans.

Plusieurs cercles savants se constituent pendant le XVIIIe siècle et rédigent des ouvrages scientifiques sur la littérature et les langues. La particularité des travaux sur les troubadours est d'être un projet collectif. On voit en effet au fil du siècle se constituer au moins deux groupes d'études provençales visant une édition de la poésie occitane (Gossman 1968). Du point de vue chronologique, le premier se trouve dans la zone linguistique d'*oc* à Aix-en-Provence et est constitué du président Mazaugues, que l'on vient d'évoquer, ainsi que de son ami et acolyte le marquis de Caumont qui lui prête son manuscrit : le chansonnier **T** (Brunetti 1991 ; Camps 2018 ; Courouau 2018). Le second se situe dans la zone linguistique d'*oïl* à Paris où, au sein de l'Académie des inscriptions, Jean Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye travaille sur le Moyen Âge avec Camille Falconet (1671-1762). Ces deux pôles unissent leurs efforts à partir de 1737, ce qui donne au travail de réception des troubadours et de leur poésie une ampleur beaucoup plus importante que précédemment. La grande avancée est surtout la transmission directe de manuscrits et de méthodes qui s'effectue entre Mazaugues et un nouvel érudit : Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye. Il n'y a maintenant plus d'écart de plusieurs années entre la mort d'un provençaliste et son successeur. Le problème de la continuité entre deux érudits est abordé dès que le plus vieux d'entre eux se sent décliner, si bien que le passage de l'un à l'autre s'opère sans temps mort et sans cessation du travail. Un premier changement de transmission est donc réalisé. Surtout, Sainte-Palaye est un érudit bourguignon demeurant dans la capitale qui apporte un second souffle au projet de publication - nouvel élan que la branche savante de la réception ambitionne depuis la période baroque - notamment grâce à sa distance avec la langue d'*oc*, mais aussi grâce au soutien de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres qui l'encourage à édifier un discours savant fondé sur la réalité des textes et des faits : « les académiciens de l'Académie des inscriptions, loin d'être indifférents à ce discours galant, éprouvent manifestement le désir de lui faire concurrence avec leurs propres travaux d'éruditions » (Montoya 2016, 347).

1. La Curne de Sainte-Palaye

Sainte-Palaye naît à Auxerre le 6 juin 1697. Sa famille appartient à la noblesse de robe bourguignonne et jouit d'une certaine fortune. D'une nature et d'une santé très fragiles, contrairement à son frère jumeau Edme-Germain, Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye passe son enfance avec sa mère et ne commence des études que tardivement. Il est en effet bachelier en 1716 et obtient sa licence en 1717. Il devient également avocat au Parlement cette année-là. Son frère, conseiller à la cour des aides de Paris, le soulage quelque peu des tracas matériels de la vie, ce qui permet à Jean-Baptiste de se consacrer aux lettres et à la recherche. Edme-Germain prend aussi part à ses recherches et tous deux correspondent avec leurs amis communs, les présidents de Ruffey et Bouhier. Ils accompagnent même le président de Brosse en Italie, où Jean-Baptiste a l'occasion de découvrir quelques manuscrits. Il devient secrétaire du roi de Pologne en 1725, fonction à laquelle rien dans ses études ne semblait le préparer, puisqu'il était surtout un érudit passionné par les antiquités et le Moyen Âge et, à l'instar des érudits de son époque, sa formation est classique : il se forme en étudiant l'Antiquité (**Marot 1968, rajouter page**).

Outre cette fonction de secrétaire, il brille énormément dans les lettres comme le laissaient supposer son enfance et sa formation. Il devient en 1724, à l'âge de 27 ans, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres et, en 1758, il est élu à l'Académie française (Gossman 1964, 49; Bec 1981, 250). Il s'essaye également à la composition poétique lorsqu'il en a le temps, conformément à la mode de la métromanie de l'époque (voir Delon 1997 ; Sabatier 1975). François Xavier de Feller rapporte qu'à l'âge de 80 ans, il aurait composé des vers de remerciement : « Sainte-Palaye avait aussi du talent pour les vers, et même à l'âge de 80 ans, il en fit de très jolis pour une dame qui lui avait brodé une veste » (De Feller 1842, 386).

1.1 Le travail de Sainte-Palaye à l'Académie des inscriptions et belles lettres

C'est au sein de l'Académie des inscriptions et belles lettres qu'il commence à travailler sur ce qu'on appelait autrefois les Antiquités nationales. Fondée par Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) en 1663 sous le règne de Louis XIV pour « servir [s]a gloire » (Duranton 1976, 481), l'Académie des inscriptions s'appelait à ce moment-là : la Petite Académie. Elle était alors chargée de la composition des devises, des médailles et de l'enregistrement des hauts faits du règne du roi (Poulot 2007, 48). Mais elle connaît un renouvellement en 1701 qui aboutit en 1716 à un changement de nom. Désormais appelée Académie des Inscriptions et Belles Lettres

(48), elle ne se concentre plus que sur les sciences historiques (Duranton 1976, 481). Sa tâche consiste à faire progresser et à diffuser les connaissances humaines sur l'Antiquité classique, le Moyen Âge, l'âge classique et les civilisations orientales. Le nouveau règlement mis en place la divise en quatre classes, et c'est justement la quatrième qui est chargée de composer des « traitez et [des] éclaircissements sur divers points de l'histoire du moyen âge, particulièrement de celle de nostre Monarchie, de nos Poètes, de nos vieux Romanciers et d'autres auteurs » (Zink 2001, 1645). Ainsi, l'Académie gagne en prestige et attire de nombreux membres intéressés par l'Histoire en tant que spécialistes mais aussi comme simples amateurs (Duranton 1976, 481).

1.1.1 La nouvelle vision de l'Histoire

Jusqu'à cette période, des premières entreprises historiques avaient été effectuées par des antiquaires du XVIIIe siècle en particulier, c'est-à-dire des « Savant qui se livre[nt] à l'étude des monuments, des objets d'art ainsi que des inscriptions et des manuscrits antiques » (*TLF*), comme Peiresc ou Roger de Gaignières (1642-1715) par exemple. Ceux-ci s'étaient en général consacrés à la constitution de premiers catalogues d'œuvres d'art, de plans de monuments, de commentaires interprétatifs sur quantité d'objets anciens (Cousseau 2015, 38 ; Poulot 2007, 48), qu'ils amassaient et collectionnaient dans des bibliothèques privées ou dans des cabinets de curiosités.

Mais un tournant se produit à partir du XVIIIe siècle, dans le sens où émergerait très timidement, avec le statut du professionnel de l'Histoire de l'Académie, une prise conscience sur l'intérêt et la valeur des témoins du passé (ibid. Cousseau, 38). Le mouvement des Lumières et l'encyclopédisme font naître une nouvelle préoccupation liée à l'efficacité et à l'utilité de l'héritage du passé. L'Histoire devient un outil « utile » pour « dissiper l'ignorance, […] perfectionner les arts, […] réveiller l'esprit public et l'amour de la patrie » (Poulot 2006, 15). Ainsi, une période comme le Moyen Âge, jugée « barbare » par les érudits du siècle, trouve grâce aux yeux de ces derniers, dans la mesure où l'histoire pourrait parvenir à dresser un « résumé chronologique qui ordonne brièvement ce chaos » pour reprendre les mots de Voltaire (Voltaire 1756 cité dans Poulot 2007, 51) ; résumé qui ne retiendrait que ce qui serait « utile » et permettrait à l'homme de tirer une quelconque « instruction » de ce dernier, quand bien même les faits relatés seraient faux (*Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau* 1996). Ce qui conduit à conclure que, ce que l'Histoire décrétera au XIXe siècle, relever du « patrimoine », tel qu'on l'a déjà défini, est entièrement soumis à ce critère « d'utilité » ou « d'effet utile » au public de l'époque (Poulot 2006, 15).

Pour autant, le souci de la conservation ainsi que la préservation des témoins du passé n'est pas du tout systématique. Et l'idée de préserver le passé dans ses traces matérielles n'est toujours qu'une exception très marginale. En aucun cas il ne s'agit d'une politique publique qui serait menée par l'Académie (Cousseau 2015, 38), l'objectif restant surtout le rassemblement de collections, conformément à la pratique des antiquaires. Pour le dire autrement, cette pratique, appelée l'antiquarisme, ne cède pas tout de suite le pas au travail de l'historien et de l'archéologue moderne tel que nous l'entendons aujourd'hui, et qui résulte d'un processus de réflexion qui commence seulement à naître au cours du XVIIIe siècle. Les érudits des Lumières n'effectuent pas encore de façon consciente des études permettant d'étiqueter tel ou tel témoin du passé comme appartenant à l'identité collective d'un royaume ou d'une nation (Davallon 2014, 1 ; Poulot 2006, 12-14). La réception scientifique et « savante du passé », théoriquement « inséparable » de la réception « profane » qu'elle précède (Corbellari 2014, 7) existe déjà mais n'est pas consciente d'elle-même, et elle est encore moins le résultat d'une entreprise volontaire.

1.1.2 Les Antiquités nationales au service de logiques politique et idéologique de l'Ancien Régime

D'ailleurs, le mot que nous utilisons aujourd'hui pour évoquer les témoins de notre passé collectif — à savoir le patrimoine — n'est même pas utilisé par les membres de l'Académie. Il faut attendre les années 1750 pour que « l'opinion éclairée » (Héritier 2003, 28) commence à utiliser ce nom, pour qualifier les Beaux-Arts. La société pré-révolutionnaire de la fin du siècle prendra encore plus conscience des ravages du temps. Elle fera davantage avancer la situation jusqu'à la Révolution française en 1789 (28), et c'est au cours du XIXe siècle qu'apparaitra la conception du patrimoine telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Avant cela, Sainte-Palaye travaille sur ce qu'on appelle alors les « Antiquités » : terme qui désigne une discipline depuis le XVIe siècle, et dont l'objet d'étude consiste en des « monuments » : soit ce qu'on avait appelé les témoins du passé. C'est ce qu'explique en effet le dictionnaire de Millin à l'article « archéologie » :

> La science de l'antiquité peut donc être envisagée sous deux rapports. On peut considérer les monuments seulement comme tels, et n'avoir pour but que d'étudier les mœurs, les usages, la constitution politique, la théologie, les cérémonies religieuses, les loix, la police, la vie privée, etc., des anciens. Alors les monuments littéraires tels que les ouvrages des auteurs, les diplômes, les inscriptions, les monuments de l'art tels que les restes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, de la glyptique, de la numismatique, etc., et les monuments mécaniques, tels que les ustensiles, les armes, etc., sont également importants ; on ne s'en sert que pour expliquer les usages et les mœurs des anciens. Cette partie de la science

> s'appelle communément les antiquités et on nomme antiquaire celui qui la possède. (Millin 1806, 51)

Peiresc était donc un antiquaire qui collectionnait des monuments, c'est-à-dire les manuscrits des siècles précédents, par exemple. Sainte-Palaye, quant à lui, pratique la science des antiquités, qui le conduit à étudier les monuments que sont les manuscrits médiévaux dans notre cas spécifique. Point essentiel, cette discipline des antiquités répond à des objectifs idéologiques et politiques, auxquels elle apporte des appuis dans une quête générale de pouvoir, de prestige et d'hégémonie (Héritier 2003,27). Mais dans le cas qui nous intéresse, il est plus approprié de parler d'Antiquités nationales relevant surtout de l'étude du Moyen Âge. L'enjeu d'une telle étude est essentiellement politique, parce que les érudits de l'Académie observent une continuité de la monarchie française depuis plusieurs décennies, et aussi parce que la dynastie des capétiens occupe toujours le trône. Phénomène hautement important qui confère un intérêt de premier ordre au Moyen Âge sur les plans politique, législatif, culturel et sociétal. Tout barbare qu'elle soit aux yeux des Lumières, l'époque médiévale n'est absolument pas coupée de la société moderne, puisque que nombre de lois et de règles de droit proviennent justement d'elle, sans qu'on n'y ait rien changé (Zink 2001, 1641). Les Antiquités nationales ont donc pour objectif de montrer l'origine de la société moderne telle que les Lumières la connaissent. Et les monuments d'autrefois, à défaut d'être dignes de conservation en tant que manifestations précieuses d'un passé collectif devant être conservées sous peine de disparaître à cause de la marche du temps, ont au moins l'intérêt de montrer l'origine de divers plans de la société. Ce qui compte est avant tout l'illustration de l'origine lointaine, de la racine servant de fondement à la société actuelle et répondant, ainsi, à des enjeux idéologiques et politiques importants (Lenoir 2002, 29). On l'a dit, la conscience patrimoniale, en tant que telle, n'existe pas encore ou, tout du moins, n'est pas consciente de ses premiers pas très timides et individuels.

C'est donc dans cette perspective qu'il faut d'abord considérer les nombreuses études de Sainte-Palaye sur les Antiquités nationales en général[31]. Il appartient à un groupe particulièrement actif dans le domaine des études du Moyen Âge constitué pour les plus connus par Étienne-Laurent de Foncemagne (1694-1779), Denis-François Secousse (1691-1754), Pierre Nicolas Bonamy (1694-1770), Antoine Lancelot (1675-1740) et Camille Falconet (1671-1762). Souvent moquée par les autres académiciens sous le nom de « la caballe des partisans

[31] Sainte-Palaye a en effet une activité très intense : « Élu sans avoir rien fait, Sainte-Palaye est devenu une des gloires de l'Académie, au même titre que Bréquigny, autre remarquable érudit, qui avait été désigné dans les mêmes conditions. Ces deux héritiers ont compté parmi les membres les plus actifs et ont pleinement justifié la confiance qui leur avait été accordée. » (Duranton 1976, 490).

de nos antiquités françoises et gauloises » (Zink 2001, 1647), cette équipe d'érudits commence surtout à travailler sur le Moyen Âge à partir du 28 janvier 1727, lorsque Falconet présente à l'Académie un programme de recherche assez ambitieux sur les Antiquités nationales, qui allait profondément déterminer la suite de la carrière de Sainte-Palaye. Falconet insiste en effet surtout sur le manque de « trois ouvrages absolument nécessaires..., un Dictionnaire Géographique de la France, une Bibliothèque françoise et un Glossaire de nôtre langue » (Zink 2001, 1647). Un manque auquel il faut pallier, mais qui n'exclut pas de mener des enquêtes dans d'autres domaines très différents (1647).

1.1.3 L'étude de la littérature d'*oïl*

Dès cet appel, Sainte-Palaye commence à travailler sur le Moyen Âge : période de l'Histoire à laquelle il consacrera dorénavant toutes ses recherches. Les premières études auxquelles il se livre concernent uniquement le territoire linguistique d'*oïl*, qu'il s'agisse de monuments littéraires ou historiques. Cet intérêt semble d'ailleurs logique, puisque sa formation littéraire le prédestine aux lettres, mais pas fondamentalement aux études provençales dont il n'a pas eu connaissance pendant ses études. Rappelons-le, Sainte-Palaye naît et grandit en Bourgogne et a surtout accès qu'à la culture classique et oïlique. Qui plus est, la littérature des troubadours n'est pas encore bien connue dans la société cultivée parisienne, il lui est donc impossible d'y avoir accès au cours d'éventuelles lectures ou déclamations qui pourraient avoir lieu dans les salons qu'il fréquente, comme ceux de Madame Doublet de Persan et de Madame Anne-Marie du Boccage (Gossman 1968, 54-55). Son intérêt pour les troubadours ne provient donc pas de facteurs externes liés à ses études ou à la culture littéraire. Il est le résultat d'une curiosité excitée par le travail que Camille Falconet l'encourage à mener dès 1727 (Barrois, 1647), et qui consiste d'abord à inspecter quantité de documents médiévaux en ancien français et des poèmes de trouvères, en vue de publier un dictionnaire d'ancien français : *Dictionnaire historique de l'ancien langage François* (1875-1882). Ses premières recherches lexicologiques lui offrent en même temps l'occasion de rédiger un *Recueil de poètes françois avant 1300* et d'amasser des connaissances sur l'ordre de la chevalerie, qui aboutiront à la publication d'une œuvre que la postérité a bien retenue la dernière année de sa vie, en 1781 : les *Mémoires sur l'ancienne chevaleri*e.

Il est plus que certain que son travail sur les trouvères reflète un réel intérêt pour la poésie du Moyen Âge, la première preuve étant qu'il revendique l'utilité et l'intérêt de ces poètes, en arguant qu'ils répondent justement aux besoins d'appuis idéologiques et politiques que recherche l'Académie.

> Nos vieilles Chroniques, nos anciens Poètes n'ont pas encore acquis auprès d'un certain nombre d'Érudits la considération que donne l'avantage d'être au monde depuis trois mille ans. Cependant si l'on voulait estimer les choses par leur difficulté ou par leur utilité, l'Etude des monumens qui concernent notre nation devroit avoir le pas sur toutes les autres, et il me semble qu'il n'en est point de plus digne d'une Académie établie en France. (Zink 2001, 1645)

1.1.4 L'étude de la lyrique d'*oc* médiévale

Dix ans après le début de ses recherches sur la langue d'oïl en 1737, Camille Falconet fait à nouveau appel à Sainte-Palaye pour étudier cette fois les antiquités du sud de la France en domaine d'oc. Les deux érudits commencent alors à étudier les manuscrits de la bibliothèque du roi : « dépôt clairement identifié de plusieurs chansonniers, la Bibliothèque royale occupe ainsi, dans le travail des provençalistes et historiens du XVIIIe siècle, un rôle important » (Camps 2018, 45). Ils disposent alors de plusieurs chansonniers, dont certains sont encore conservés à la BnF d'après l'étude de Camps (2018, 43-44) : les chansonniers **B**, **C**, **E**, **I**, **R**, **W**, **Z** qu'ils font copier et qu'ils ambitionnent de collationner[32]. Joseph Bimard signale ainsi au président Mazaugues qu'ils pourraient lui en transmettre des transcriptions :

> « […] ils vous ont déjà offert et vous offrent encore par ma médiation de vous céder tous leurs recueils » ; « Je fis part de ce dernier à M. de Sainte-Palaye et Falconet, et les priay en même temps de vous bien remplir vos vües, car la besogne que vous me demandiés leur est extrêmement aisée, puisqu'ils ont fait copier généralement tout ce qui se trouve de manuscrits de Troubadours dans la bibliothèque du Roy et à Paris. » (Bauquier 2003, 34-35).

En plus de ces chansonniers de Paris, comme Peiresc et Mazaugues avant lui, Sainte-Palaye réalise voyages en Italie en 1739-1740 puis en 1749. Cette collecte de sources lui permet de progresser dans sa connaissance de l'occitan médiéval.

1.1.4.1 Le travail de Sainte-Palaye sur l'occitan médiéval

La première difficulté que Sainte-Palaye rencontre avec cette deuxième tâche est avant tout la barrière de la langue, certainement plus difficile à surmonter que celle que devait représenter l'ancien français. Et pour cause, l'érudit n'est pas un locuteur de l'occitan moderne. Retrouver des correspondances entre sa langue maternelle et un état ancien de celle-ci, comme il aura pu le faire avec la langue des trouvères, est donc impossible avec celle des troubadours. Le

[32] Le chansonnier **B** est le ms. Paris, BnF, fr. 1592 ; le **C** est le le ms. Paris, BnF, fr. 856 ; le **E** est le ms. Paris, BnF, fr. 1749 ; le **I** le ms. Paris, BnF, fr. 854 ; le **R** est le le ms. Paris, BnF, fr. 22543 ; le **W** est le le ms. Paris, BnF, fr. 844 et le **Z** est le le ms. Paris, BnF, fr. 1745.

problème est le même pour d'autres académiciens comme Falconet ou encore l'abbé Lebeuf (1687-1760), qui travaille lui aussi sur des documents médiévaux en occitan médiéval.

Mais il ne faut pas se méprendre, le travail lexicographique de Sainte-Palaye correspond à la conception linguistique du siècle. La linguistique est considérée comme une science auxiliaire de l'histoire, et plus précisément comme un élément propre à un état historique d'une civilisation donnée. Elle est, de ce fait, sujette à des évolutions, des changements, et est soumise aux inflexions de la culture (Gusdord 1973, 363-366). On admet aisément, à l'époque, les changements de la forme, du sens, de la phonologie ou de la syntaxe d'une langue pour différentes raisons et surtout à cause des mouvements des peuples et des troubles historiques (voir par exemple Fauchet 1581). On le reconnaît d'autant plus qu'on évalue le niveau culturel, à cette époque, d'une société grâce à la forme de son langage (Gossman 1968, 179). La grande quantité de dictionnaires et de glossaires de langues anciennes reflète cette conscience et la curiosité du XVIIIe siècle pour les changements des langues et leurs formes ; et Sainte-Palaye y avait déjà été particulièrement sensible dans son *Dictionnaire historique* (175-178). En outre, il appartient au courant des romanistes avec Falconet, qui revendique pour la langue française ainsi que pour l'occitan une origine principalement latine et non celtique, gauloise, ou germanique. Pour lui, le latin est l'origine de l'occitan, et c'est grâce à lui que Sainte-Palaye sera capable de comprendre le sens de plusieurs lexies occitanes en plus des correspondances sémantiques qu'il décèlera avec la langue d'*oïl* des trouvères.

Nous reviendrons plus longuement sur les méthodes que Sainte-Palaye a employées dans le travail lexicographique dont attestent ses chansonniers. L'important est qu'il commence, avant toute entreprise sur la poésie des troubadours, par rédiger ainsi un *Glossaire des troubadours* (ms. Paris, Moreau, 1572-1581). Cet ouvrage se serait avéré plus complet que celui de Mazaugues d'après l'expertise de David Fabié. Et ce parce que celui du président Mazaugues se serait uniquement appuyé sur la *Vida de sant Honorat* (Féraud 2007 ; Fabié 2014, § 38). Sainte-Palaye aurait également utilisé cette source par l'intermédiaire des premiers travaux lexicographiques de Mazaugues, on le verra, mais il aurait également eu recours aux vocabulaires qu'il lit dans les poèmes lyriques des troubadours ! La richesse des sources accroit la qualité lexicographique de son dictionnaire en somme (voir Fabié 2014; 2015).

2. La réception savante du XVIIIe siècle : un travail collectif de mémoire du texte

Il entreprend ensuite, toujours sous l'influence de Falconet par la médiation du marquis Joseph de Seytres de Caumont (1688-1745), la publication d'un « pendant à son Recueil des poètes françois » (Jeanroy 1998, 13), qui aurait consisté en une anthologie des poètes occitans à partir des matériaux qu'il avait récoltés en France et en Italie. Projet auquel il va désormais consacrer tout son temps et son énergie.

> M. Falconet me mande que M. de La Curne de Sainte-Palaye travaille à un recueil de tout ce qui concerne les poëtes provençaux [...] (Bauquier, 2003, 26)

Par chance, Sainte-Palaye hérite des premiers travaux de Mazaugues que ce dernier consent à lui envoyer en plus de tables des matières de chansonniers qu'il possède (46). En réalité les travaux de cet érudit s'effectuent dans des conditions idéales en comparaison avec ses prédécesseurs. Et pour cause, les sources dont il bénéficie pour mener à bien ses recherches sont extrêmement diversifiées.

De cette diversification dépend, par conséquent, la qualité de la collation ; le tout étant essentiellement dû à la dimension collective que prennent les études provençales à l'époque, dans la branche savante de la réception des troubadours. Le changement est de taille car, alors qu'autrefois il ne s'agissait que d'une transmission d'un projet d'édition de façon totalement inconsciente, maintenant plusieurs cercles de part et d'autre du royaume de France œuvrent à l'élaboration d'une anthologie de la poésie des troubadours. Autant dire que si Mazaugues s'était d'abord lancé dans un deuxième essai de publication des poèmes des troubadours après Peiresc, le projet que Sainte-Palaye mène plus tard, avec les encouragements de l'Académie des inscriptions et belles lettres, est un troisième essai d'édition qui n'est pas propre à l'érudit bourguignon. L'ambition est collective, que ce soit du côté parisien comme aixois. C'est bien l'Académie des inscriptions, dans un vaste mouvement de recherche sur les Antiquités nationales, qui ambitionne des publications sur les poètes médiévaux. Quant au président aixois, le projet est ancien et bien collectif si l'on prend en compte le nombre de provençalistes qui se sont frottés aux manuscrits et qui ont désiré une publication remédiant aux inventions de Nostredame.

La conjonction de ces ambitions aboutit à un travail organisé faisant massivement progresser la connaissance de la poésie des troubadours, puisqu'il doit aboutir à une publication unique de la poésie du *trobar*. Mazaugues, bien conscient qu'il ne vivra pas assez longtemps

pour rédiger sa *Bibliothèque*, confie son travail à Sainte-Palaye sous les encouragements de Falconet :

> M. de Sainte-Palaye est un homme de 37 ans, attaché au travail suivant sa pointe, et qui peut aller loin ; ainsi il me paraît qu'entre les deux ils peuvent faire quelque chose d'excellent. Si vous ne croyés pas avoir assez de temps pour venir à bout de composer un ouvrage complet sur les origines de notre poésie, vous pourrés leur communiquer et vos recueils et vos observations. (Bauquier 2003, 35-36)

Mais Sainte-Palaye lui-même comptait sur l'aide de son ami Foncemague pour l'aider à rédiger l'ouvrage final rendant compte de toute la somme de travail abattue. Or, ce dernier ne peut plus l'aider à partir de 1742, et l'érudit se retrouve donc seul devant l'ampleur de la tâche.

> L'ouvrage qui doit resulter de tous ces materiaux ne pourra estre fait de long tems. Le pauvre Foncemague, sur qui j'avois compté pour me secondé, vient d'avoir encore une maladie tres facheuses dont sa teste aura peine a se remettre. Il est a present hors d'affaire, mais il est tres foible et languissant, et il faut qu'il se reduise pour toutte sa vie a un travail moderé. (Bauquier 2003, 61)

Ce qui n'est pas pour déplaire au président Mazaugues qui a toute confiance en son correspondant parisien. C'est sans doute la raison pour laquelle il lui transmet rapidement ses premières notes, et se coordonne avec lui du point de vue de leurs méthodes de travail. Mazaugues comme Sainte-Palaye ont à cœur de produire un ouvrage de qualité. Certes, peut-être pas pour les mêmes raisons, mais au moins pour un résultat qui va qualitativement dans le même sens. Et c'est dans le but de rédiger cet ouvrage que plusieurs érudits aguerris à la philologie s'attèlent à la récolte des sources ainsi qu'à la collation de celles-ci : non seulement dans le Nord de la France mais aussi dans le Sud. Et l'entreprise de collecte de sources s'avère on ne peut plus fructueuses puisque, là où Nicot, Peiresc et Mazaugues (dans un premier temps dans son cas) s'étaient trouvés seuls face à l'ampleur du travail, Sainte-Palaye est épaulé par ses amis érudits lui fournissant quantité de sources et de méthodes. Une nouvelle organisation dont on doit rendre compte, pour mieux comprendre les progrès de la réception de la poésie des troubadours au XVIIIe siècle.

2.1 Constitution d'un corpus d'étude philologique commun

Elle commence, sans aucun doute, par la dimension collective du travail des provençalistes. Elle est également le premier facteur de progression de la connaissance des troubadours à l'époque, car elle consiste en un intense et très fructueux système d'échanges de corpus et de matériaux d'étude entre provençalistes. On sait par exemple, de source sûre, que Sainte-Palaye a pu collationner son recueil **B** (le ms. Paris, Arsenal, 3092), copie du manuscrit de Claude Lancelot (1615-1695), le ms. Paris, Sorbonne, 1978 (Caraty 2017), avec son modèle le

chansonnier **S** (Shepard 1965), alors encore possédé par Mazaugues depuis son rachat en 1647 (Camps 2018, 42) :

> Je croi que vous avez conjecturé tres juste sur mon 6e mss. des Poésies Provençales. Je l'avois fait copier sur une copie tres recente de M^{r}. Lancelot, a qui les papiers de Coustelier ont passé. Je suis bien aise que vous en ayez l'original : il ne contient que 157 pièces. (Bauquier 2003, 44-45)

À cela s'ajoute le chansonnier **T** (Brunetti 1991; Courouau 2018 ; Camps 2018) du marquis de Caumont, que ce dernier prête non seulement à son ami Mazaugues mais aussi à Sainte-Palaye par l'intermédiaire de Joseph Bimard Baron de la Bastie (1703-1742), membre correspondant honoraire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres (Bauquier 2003, 41). Ce qui permet de dire que lorsque l'érudit bourguignon commence à travailler sur les troubadours, le résultat de sa collecte est le plus riche que la réception savante ait connu jusqu'ici avec, si l'on récapitule : huit manuscrits au minimum dans la bibliothèque du roy, la copie du chansonnier **S** appartenant à Claude Lancelot, l'accès par copies interposées ou envois directs de manuscrits de **S** lui-même, ainsi que **T** et une dizaine d'exemplaires qu'il examine en Italie dont témoignent les copies modernes dans les chansonniers de l'Arsenal (mss. 3091-3100) ; les chansonniers : **M**, **K**, **D**, **U**, **P**, **Q**, **F**, **O**, **L**, **H**, **A**, **G** (mss. Paris, Arsenal, 3091-3100 ; Camps 2018, 44-45). Sainte-Palaye consulte donc 21 chansonniers d'après nos connaissances actuelles.

Un riche dépôt de chansonniers à partir duquel il aurait récolté « deux mille et tant de pièces différentes » des troubadours d'après le marquis de Caumont, et quatre mille compositions poétiques pour Pélissier. La quantité de sources premières située à Paris est donc déjà conséquente compte tenu du fait que cette littérature n'appartient historiquement pas à la culture de la langue d'*oïl* mais à celle de la langue d'*oc*. Plus tard, le provençaliste parisien consulte également diverses *cansos* et *tensons* que Mazaugues lui auraient envoyées afin qu'il les collationne :

> Il me semble vous avoir fait répondre par M. de la Bastie que vostre copie de la Tenson de Taurel et de Falconet estoit parfaitement conforme à l'original. (Bauquier 2003, 55)

Un système d'échanges de sources par voie postale se met donc en place, et il ne concerne pas uniquement les poèmes des troubadours en tant que tels. Avant de les collationner, Sainte-Palaye a soin de déterminer dans quels manuscrits il peut trouver tel ou tel poème. Ce qui le conduit nécessairement à avoir recours aux tables des manuscrits avant de consulter ceux-ci. C'est la raison pour laquelle le président Mazaugues lui a plusieurs fois envoyé des copies de tables de manuscrits qu'il avait lui-même consultées en Italie pendant son voyage :

> Il y a desja du temps que j'avois donné a M. de la Bastie vos tables des mss. Du Vatican pour vous les renvoyer. Vous m'obligerez encore sensiblement si vous pouves me communiquer d'autres tables es mss. Des Troubadours qui sont a Modene et a la Bibliothèque Ambrosienne avec celles du ms. Du Mis de Caumont [...] (Bauquier 2003, 46)

Sainte-Palaye effectue également ce périple à la recherche de sources de juin 1739 à août 1740, mais le travail est facilité par Mazaugues qui lui indique dans quelles bibliothèques de Florence, Gênes, Milan, Modène, Naples, Padoue, Pavie, Rome, Venise et Vérone se trouvent les manuscrits des troubadours susceptibles de l'intéresser. En outre, il lui transmet des recommandations qui lui permettent d'accéder plus facilement aux collections des bibliothèques :

> J'ai glané après vous quelques morceaux de Poésies Provençales [...] (Bauquier 2003, 52)

Phénomène notable : Mazaugues profite également de cet échange intense de sources. Le marquis de Caumont lui avait déjà régulièrement prêté son chansonnier **T** :

> Vous recevrez mon manuscrit des troubadours par la première commodité bien sûr qui se présentera à moi […] (Bauquier 2003, 18)

Les érudits parisiens se proposent aussi, de leur côté, de lui transmettre tout le corpus qu'ils ont eux-mêmes copié quelque temps auparavant :

> Je fis part de ce dernier à MM. de Sainte-Palaye et Falconet, et les priay en même temps de vous bien remplir vos vües, car la besogne que vous me demandiés leur est extrêmement aisée, puisqu'ils ont fait copier généralement tout ce qui se trouve de manuscrit de Troubadours dans la bibliothèque du Roy et à Paris. (Bauquier 2003, 34)

Ce système d'échange intense de sources a largement contribué à l'amélioration des études philologiques du texte des troubadours, puisque les sources se sont multipliées et ont permis à la collation de s'améliorer par voie de conséquences. Il témoigne également d'une véritable fusion des deux groupes de recherche qui sont, rappelons-le, des pôles géographiques très éloignés de part et d'autre de la France, ayant bien conscience de tous les avantages à se transmettre leurs sources pour progresser dans leurs travaux. Mais surtout, Sainte-Palaye, comme Mazaugues avant lui, ne s'appuie nullement sur l'œuvre de Jean de Nostredame. Ce qui intéresse l'Académie des inscriptions ne consiste exclusivement qu'en les poèmes des troubadours, que les érudits de l'époque peuvent alors trouver dans les chansonniers de la fin du Moyen Âge ainsi que dans d'autres manuscrits plus tardifs. Une attention portée sur la poésie en tant que telle, qui permet d'ores et déjà de dire que, la réception de l'Académie des

inscriptions et de Sainte-Palaye en particulier penche vers ce qu'on a appelé la réception savante.

2.2 Échange de méthodes d'étude

Mais la meilleure preuve de cette orientation se situe surtout dans les types de méthodes employées par Sainte-Palaye et les provençalistes qu'il côtoie pour traiter ce vaste corpus. Et, à l'instar de Peiresc et de Mazaugues, l'érudit parisien aborde la poésie des troubadours d'un point de vue philologique. Il partage d'ailleurs cet angle d'attaque du texte avec tous les autres provençalistes qu'il fréquente. L'étude des troubadours n'est pas l'apanage d'une seule personnalité au XVIIIe siècle, le travail effectué sur la poésie du *trobar* doit sa qualité aux échanges de conseils au sein du petit groupe dont il est ici question. Tous les membres de celui-ci appliquent les mêmes méthodes de travail sur les textes des troubadours, car tous ces matériaux exploités doivent servir à la rédaction d'un unique ouvrage qui rendra compte de leur coopération. On sait, ainsi, que tous les érudits travaillant aux troubadours dans ce cercle pratiquent la collation. Dans une lettre adressée à Mazaugues, la Bastie conseille à ce dernier de comparer les manuscrits aux endroits les plus douteux et illisibles :

> On tâchera de lever ces cortes de difficultés en conférant tous les manuscrits à ces endroits-là. (Bauquier 2003, 39)

Une autre lettre atteste également de cette technique :

> vous devriés bien y prendre une petite notice des manuscrits des Troubadours qui s'y trouvent et voir en quoi ils conviennent et en quoi ils diffèrent avec la copie que vous avés d'un de ceux du Roy. (Bauquier 2003, 32)

Il semble également que Sainte-Palaye et Mazaugues aient établi une hiérarchie entre les poètes les plus connus, les plus productifs en pièces poétiques, et les moins renommés. Cette classification paraît même avoir causé des problèmes au président aixois. Dans une lettre adressée à Saine-Palaye, celui-ci se plaint de ne rien pouvoir dire sur certains troubadours, quoiqu'il se sente contraint de devoir leur laisser une place dans son travail. Le provençaliste se trouve piégé entre l'abondance des pièces des grands troubadours et le nombre insatisfaisant que d'autres poètes ont laissé, et dont il ne connaît que le nom. Il explique ainsi qu'il traduit les pièces de ces derniers pour compenser le petit volume de leur corpus poétique, mais cette tâche lui prend énormément de temps :

> « J'ai presque fini tous ceux dont j'avois beaucoup de pièces et qui sont le plus connus ; j'ai réservé pour les derniers ceux dont il n'y en a que deux ou trois et de qui l'on scait a peine les noms : comme je ne puis pas en dire grand chose, je me croi presque

> obligé de traduire en entier tout ce qui nous reste de leurs ouvrages, ce qui me mene tres loing [...] » (Bauquier 2003, 64)

Quant aux *vidas* et aux *razos* des troubadours, qu'il s'agisse de leur version médiévale ou moderne, les provençalistes du XVIIIe siècle ne semblent pas y avoir accordé beaucoup d'attention. En effet, en 1735 le marquis de Caumont édicte quelques principes de travail, dont l'un paraît avoir eu un certain poids dans l'entreprise de Sainte-Palaye.

> Nos troubadours n'ont rien fait d'assez intéressant pour que leur vie ait de quoy piquer la curiosité, dez qu'on voudra en écarter le fabuleux; la plupart d'entre eux étoient des gens mercenaires qui s'atachoient à des princes, et souvent à de simples seigneurs […] (Bauquier 23).

Il ne faut pourtant pas se méprendre. Le XVIIIe siècle ne rejette pas véritablement le texte ancien des *vidas* en tant que tel. Le rejet se situe plutôt au niveau du mythe de Nostredame :

> Jean de Nostre-Dame a traduit ces mêmes vies en françois, mais c'est un tissû de bévües grossières ; il a ajouté de son chef des fables destituées de toute vraisemblance (Bauquier 23)

Les érudits sont avant tout préoccupés par la langue occitane et le travail philologique sur les textes. L'édition est considérée comme l'aboutissement d'un travail scientifique de déchiffrage, de correction, et d'interprétation. Ce que condamne donc le marquis de Caumont, c'est la diffusion de réécritures de textes anciens, *vidas*, poèmes commes *razos*, et la modification de la vérité historique des textes.

> Il ne conviendroit nullement de les négliger; elles peuvent être à peû préz les mêmes quant au fonds, mais différentes pour la forme […] ce seroit apréz un mûr examen qu'il faudroit en donner le texte trecourir el qu'il se trouve et en observant la même orthographe; on pourroit y ajouter des notes, et surtout un glossaire, pour en faciliter l'intelligence (Bauquier 23).

Une proposition qui confirme bien l'idée qu'il y a toujours un intérêt dans un texte ancien, quel qu'il puisse être ; pourvu qu'on l'aborde avec des méthodes et des pratiques philologiques jugées fiables et sérieuses par la communauté lettrée de l'époque. Ce sont justement ces pratiques d'étude qui seront le gage de la qualité du travail sur tout texte ancien. Et, c'est cette conception qui permet ainsi d'affirmer que le travail effectué par ce cercle de provençalistes, avec pour figure de proue Sainte-Palaye, est parfaitement représentatif de ce vers quoi la réception savante des XVIe et XVIIe siècles tendait. C'est-à-dire une réception d'un texte originel, ici celui des troubadours, fondée à partir d'une étude philologique très précise de ce-dernier, et qui déploie par conséquent de grands efforts pour que cette étude soit la plus complète possible.

3 L'éloignement de la culture provençale, meilleure position de réception littéraire

Un autre facteur d'amélioration de la réception savante peut également être la prise de distance qui s'opère à partir du XVIIIe siècle. La marche du temps et l'implication de l'Académie des inscriptions avec des érudits étrangers à l'espace culturel et linguistique d'oc constituent, nous semble-t-il, une avancée majeure sur deux points. Le premier est que les troubadours intéressent désormais d'autres cercles que les salons et les sociétés galantes ou nobiliaires qui y voient des personnages aimables de roman ou une source de fierté pour ceux qui prétendent descendre de tel ou tel poète. L'Académie des inscriptions, constituée de bibliophiles, de philologues, de philosophes, de théologiens, d'historiens, bref de savants, jette un nouveau regard sur les troubadours, motivé par la recherche d'une vérité historique très éloigné du romanesque. Cette nouvelle perspective conduit naturellement cette communauté de savants à s'intéresser à l'œuvre des aèdes médiévaux pour diverses raisons, surtout orientées vers l'Histoire et l'origine de plusieurs réalités modernes. Les poèmes du *trobar* sont non seulement intéressants pour l'histoire littéraire qu'ils racontent avec la lyrique d'oïl, mais aussi pour la langue ancienne dans laquelle ils sont composés. Langue qui donne lieu à toutes sortes de théories linguistiques, la plus répandue étant que l'occitan serait une forme primitive du français. On reviendra plus en détail sur ce point. Le pas est donc en quelque sorte franchi par l'intérêt porté à autre chose qu'à la figure du troubadour. Par ailleurs, les provençalistes français étaient jusqu'à maintenant essentiellement des érudits régionaux attachés à leur province ou à leur ville. Le lien affectif à la région, on le voit bien avec Nostredame ou Pierre de Galaup de Chasteuil, était exalté et donnait lieu à une valorisation outre mesure de l'histoire locale et des personnages historiques, voire à des inventions. D'ailleurs, un des reproches de la recherche envers les *Vies* de Nostredame était justement ce que la recherche considérait comme de la flatterie envers la Provence et ses grandes familles (voir Jeanroy 1998 et Lafont 1970). D'une certaine manière, Peiresc n'y avait pas non plus échappé en s'amusant à mentionner les cours d'Amour admirées par Frédéric 1er Barberousse : symboles de gloire pour la Provence et la langue occitane.

Sainte-Palaye n'est, *a priori*, pas soumis à cette tentation, dans la mesure où il est originaire de Bourgogne et ne parle ni ne comprend naturellement, à notre connaissance, l'occitan moderne du XVIIIe siècle. L'occitan est pour lui une langue apprise, avec laquelle il n'a pas de lien affectif. Autrement dit, Sainte-Palaye n'a pas de sentiment patriotique envers la Provence ni de problème diglossique au moment où il commence à travailler sur les troubadours. Son extériorité linguistique et culturelle est un véritable atout, car elle le met dans une situation « privilégiée de commentaire » pour reprendre les mots de Bayard (Bayard 2007, 84). Les

étudier ne consiste pas en une recherche personnelle et intime de l'histoire familiale et de la langue maternelle, mais uniquement en la satisfaction d'une curiosité scientifique. Il est donc certain que l'absence d'attachement à la culture de la matière étudiée a contribué à la rigueur et à la réussite d'une édition des poèmes des troubadours, dans la mesure où tout ce qui motivait réellement Sainte-Palaye était la publication de la langue et de la poésie occitanes.

Peut-on ainsi parler d'une conception patrimoniale de la langue et de la poésie du *trobar* ? Le contexte des Lumières laisse d'abord penser que non, mais seule l'étude des chansonniers de Sainte-Palaye et de ses *marginalia* de lecture (Labère 2013, 28) sont à même de répondre à cette question. Car sa lecture de ce dernier, la conception qu'il pourrait avoir de la poésie et de la langue des troubadours, sa réception du *trobar,* ne peuvent que dépendre des traces de lecture ou de commentaires qu'il a pu laisser dans ses brouillons. Il est impossible de rendre compte de sa lecture du texte des troubadours en s'appuyant sur l'ouvrage qui a été publié sous son nom alors qu'il s'était arrêté de travailler sur la poésie médiévale occitane.

4. Le problème de l'*Histoire littéraire des troubadours*

Comme Mazaugues avant lui, Sainte-Palaye décline durant les dernières années de sa vie. Il se met donc activement à la recherche de quelqu'un qui pourrait achever de rédiger et mettre en forme ses brouillons. Les problèmes de santé d'Étienne Laureault de Foncemague (1694-1779) l'avaient déjà obligé à chercher de l'aide ailleurs pour rédiger un ouvrage final. Mazaugues n'avait alors plus beaucoup de temps à vivre et n'envisageait pas, de son côté, de recourir à un autre auxiliaire que Sainte-Palaye :

> Je suis aussi bien faché de la nouvelle rechute de votre ami… et je vois bien que vous ne sçauriés plus gueres compter sur ce second. Mais vous avés du courage de reste pour vous passer de secours étranger. Vous suivrés bien tout seul votre carrière Provensalle, en la parcourant avec un peu plus de lenteur. (ms. Paris, Arsenal, Brequigny 65).

Depuis la mort du président aixois en 1743, Sainte-Palaye est seul à travailler à la rédaction de l'anthologie de la poésie troubadouresque, qui s'avère être un travail monumental. Après avoir écarté Foncemague, c'est donc Claude François Xavier de Millot (1726-1785) qui accepte de rédiger l'*Histoire littéraire des troubadours* (La Curne de Sainte-Palaye 1774) après avoir refusé une première fois de prendre la suite (Dobson 2018, vii). Jésuite et historien, l'abbé Millot prétend que son travail suit les objectifs et les ambitions de Sainte-Palaye. Mais beaucoup d'éléments dédisent cette affirmation.

4.1 L'*Histoire littéraire* : une énième œuvre de réception des *Vies* ?

On a souvent reproché à ce « continuateur » d'avoir adhéré et perpétué le mythe de Jean de Nostredame et en particulier celui des cours d'amour, ce qui est en partie vrai compte tenu du fait que son ouvrage porte davantage sur la vie des troubadours que sur leurs poèmes. Et même si Millot fustige souvent Nostredame, parce qu'il confond quelques troubadours, il est séduit par le mythe de cet humaniste : « Certes […] Millot critique le faussaire d'Aix mais il ne résiste pas au mythe des cours d'amour et au mythe du grand Romieu » (Lafont 1982, 37). De ce fait, la publication de l'*Histoire littéraire* ne stimule aucunement la réception de la poésie d'oc. Et pour cause, les poèmes médiévaux ne sont jamais transmis par les publications successives de l'Ancien Régime. N'est toujours proposée qu'une réception centrée sur le personnage du troubadour et les cours où il se produisait : « […] le texte-troubadours est ressassé de siècle en siècle […] » (Lafont 1982, 37).

Deux raisons justifient cette méconnaissance malgré la parution de l'*Histoire littéraire des troubadours*. D'abord, Millot ne publie les poèmes d'oc que partiellement et en langue française. Au sein de chaque chapitre consacré à un troubadour ou une *trobairitz*, le lecteur ne n'a finalement accès qu'à quelques extraits, quand ce ne sont pas des citations, de poèmes traduits en français. Et aucune version en langue source n'accompagne la traduction. Qui plus est, ces extraits ne font toujours que rendre compte de la vie de chaque poète et ne sont que très rarement suivis d'explications littéraires. Enfin, l'objectif de l'*Histoire littéraire des troubadours* de Millot n'est pas de proposer des connaissances littéraires nouvelles au public. Sa fin consiste surtout en l'édification morale, l'illustration des bonnes mœurs et l'amélioration de la connaissance de l'Histoire. Le projet est explicité dans l'avertissement du premier volume :

> Les aventures, & même les pièces galantes des troubadours, épurées de tout ce que la pudeur doit proscrire, peuvent servir sans pédantisme, soit à caractériser l'esprit & les mœurs des siècles de la chevalerie, soit à peindre le vice haïssable quand il trouble l'harmonie & les devoirs de la société […]. Ce grand homme [Sainte-Palaye] ne doutoit pas que, pour être solidement prémuni contre les désordres, il ne fallût en connoître la nature & les dangers […]. Jusqu'aux satires indécentes de quelques troubadours contre le clergé, ou contre la cour de Rome, tout devient matière d'instruction. Elles tiennent aux faits historiques & aux mœurs du tems […] (La Curne de Sainte-Palaye 1774, ix).

Pour Millot, publier la poésie des troubadours consiste à utiliser leurs productions pour illustrer les périls d'un comportement libertin et inciter les lecteurs à être vertueux : « […] ses réflexions sont entachées de jugements moraux qui en altèrent la portée : "Parmi quelques exemples d'une galanterie pure et assujettie au frein de la pudeur et des devoirs, on y trouve mille traits de

libertinage et de débauche ; on y voit les sens maîtriser le cœur, la foi conjugale impudemment violée, quelques fois les meurs outragées […] enfin les mêmes vices qu'aujourd'hui" » (Bec 1981, 251). Alfred Jeanroy n'a donc pas tort en écrivant que « jamais livre ne fut plus complètement de son époque » (1931,142). Et, quoique Millot prétende dans l'avertissement que Sainte-Palaye ait été favorable à une telle orientation, il y a lieu de penser que le résultat final est très éloigné de ce que l'érudit bourguignon espérait :

> Il craignoit […] qu'un faux goût de frivolité ou de bel-esprit ne dégradât ses recherches, en les détournant de leur véritable but, en cherchant moins à faire un ouvrage utile qu'un ouvrage brillant & peut-être pernicieux. Ces vues s'accordoient trop avec les miennes, pour que je ne fisse pas comme un devoir de les seconder. (La Curne de Sainte-Palaye 1774, viij-ix).

4.2 Un décalage de perspectives de réception

L'absence des poèmes en langue occitane et l'orientation morale de l'*Histoire littéraire des troubadours* prennent totalement le contrepied des principes de travail de Sainte-Palaye. De même, l'œuvre ne fait aucun usage des fruits du travail philologique de ce dernier et de ses acolytes : collectes des sources premières, collations, recherches sur la langue, intérêt porté aux pièces mêmes. L'ouvrage accorde la première place aux événements ayant scandé la vie des troubadours et se concentre très rarement sur les qualités littéraires des poèmes. On voit donc bien que la publication de Millot ne correspond en rien aux vues de Sainte-Palaye et de Mazaugues si l'on se fie à leurs manuscrits et à leurs correspondances. D'ailleurs, les chansonniers de Sainte-Palaye à l'Arsenal le contredisent plutôt. C'est pour cette raison qu'il faut, premièrement, envisager l'*Histoire littéraire des troubadours* comme l'ouvrage de Millot plutôt que celui de Sainte-Palaye, et, secondement, faire totalement abstraction de cet ouvrage pour tenter de cerner la véritable lecture et la réception que ce dernier effectue des troubadours. Le simple avertissement en témoigne :

> Quoique j'aie supprimé une infinité de choses indifférentes, on me reprochera peut-être d'en avoir laissé beaucoup trop. Mais ce qui seroit plus qu'indifférent ailleurs, ne l'est point dans l'histoire littéraire, où les gens de Lettres peuvent trouver important ce que les gens du monde jugent inutile. (x)

Plus tard, Millot précise davantage son choix dans son discours préliminaire :

> Mais, je l'avoue, les fades lieux communs de galanterie, les répétitions fréquentes des mêmes pensées & des mêmes expressions, les longueurs & le mauvais goût rendroient insupportable un recueil complet de leurs ouvrages. Il a fallu supprimer, élaguer beaucoup ; & ces sacrifices ne méritent aucun regret. (xiv)

L'objectif de Millot n'est pas de faire connaître les troubadours ni leur production, et cela n'étonne guère étant donné qu'il n'est pas un philologue ni un littéraire comme Sainte-Palaye. Son point de vue sur la littérature occitane médiévale est très différent de celui de l'académicien et il est probable qu'il ne comprenne pas du tout les fins érudites que ce dernier cherche à atteindre. Sans doute trouve-t-on ici les raisons qui le poussèrent à refuser une première fois de mettre en forme les travaux préparatoires de Sainte-Palaye : « son ingénieux ami, l'éditeur de cet ouvrage, déclina d'abord la tâche, supposant que les matériaux ne traitaient que de galanterie […] » [traduction personnelle] (Dobson 2018, vii).[33] S'il se résout finalement à accepter, c'est parce qu'il finit par y trouver un intérêt historique et moral : illustrer les bonnes conduites et le bon chemin de la morale. Sa lecture et sa réception des troubadours diffèrent donc totalement de celles de Sainte-Palaye. Raison pour laquelle Susanna Dobson considère son ouvrage comme une redécouverte d'un passé lointain : « […] comme l'île enchantée de Calypso entre les mains du chaste Fénelon, peut être dessinée de manière à fournir d'abondantes leçons de sagesse. » [traduction personnelle] (Dobson 2018, vii).[34] Les matériaux et les extraits cités sont bien issus des recherches de Sainte-Palaye, mais ils sont présentés selon la lecture et l'objectif de Millot. En conséquence, l'Histoire littéraire ne reflète pas, du moins pas uniquement, la réception de l'académicien parisien, mais celle du continuateur Millot.

5. La réception de Sainte-Palaye

La réception de Sainte-Palaye ne peut être étudiée qu'à partir de sa correspondance, de ses chansonniers de travail et de tous ses travaux manuscrits restés à l'état de brouillons et de notes. Sur ce point, un autre problème survient. Sainte-Palaye, on l'a vu, est un véritable philologue qui semble bien ne pas tenir compte de la réception romanesque (dans ses notes) qui coexiste avec la réception savante et qui, au fil des siècles, tend à se confondre avec le savoir mondain. Les interactions entre provençalistes romanciers et femmes de lettres dans les salons, comme par exemple Pierre de Galaup de Chasteuil, Madeleine de Scudery, et surtout Marie-Jeanne l'Héritier, ont contribué à faire de la réception romanesque des troubadours le savoir et le discours de la communauté mondaine sur le *trobar* occitan et de leurs poètes. Discours que Sainte-Palaye connaît très bien puisqu'il n'est pas étranger, on l'a déjà dit, aux salons littéraires

[33] « his ingenious friend, the editor of this work, at first declined the task, from supposition that the materials consisted of nothing but gallantry […] ».
[34] « […] like the enchanted isle of Calypso in the hands of the chaste Fenelon, may be so drawn as to furnish abundant lessons of wisdom. »

de l'époque, en particulier ceux de Madame Doublet de Persan et de Madame Anne-Marie du Boccage, le premier ayant une réputation on ne peut plus galante et sympathique pour la communauté mondaine :

> It was dominated by men of the robe, many of them no longer active in office, but content to be witty and urbane writers, amateurs, or scholars. « On y était janséniste, » Grimm wrote « ou très parlementaire, mais on n'y était pas chrétien ; jamais croyant ni dévot n'y fut admis ». The tone was set by Madame Doublet herself, talented, intelligent, a worthy member of the wealthy Crozat family, and above all by her lifelong friend the amateur, critic, and memorialist Petit de Bachaumont. Skeptical, ironical, cultivated Bachaumont […] (Gossman 1968, 54-55)

Il n'est, en outre, pas insensible au style troubadour qui se développe à l'époque (voir Jacoubet 1929; Lanson 1926). À l'instar de ses congénères de l'Académie des inscriptions, ce provençaliste est l'un des « dernier[s] représentant[s] d'une autre tradition, plus ancienne, celle de l'académicien de l'âge classique, qui cherchait encore à lier érudition et vocation belle-lettriste » (Montoya 2016 : 334). En réaction au savoir mondain romanesque sur le Moyen Âge et essentiellement féminin, ces érudits tendent à y opposer un autre discours plus savant, fondé sur la philologie, et à afficher un mépris à l'égard de la littérature médiévale (voir Montoya 2016). Attitude que Sainte-Palaye ne manque pas d'adopter mais qui n'est pas suffisante pour occulter sa position tout à fait ambivalente, comme le souligne Alicia Montoya ; et qui est source de controverses entre les chercheurs qui s'intéressent à lui. Lionel Gossman, et avant lui Samuel Rocheblave, affirment que Sainte-Palaye « n'était pas intéressé par la littérature médiévale en tant que littérature ; il s'y intéressait en tant que source d'informations pour l'historien. » (Gossman 1968, 255).[35] De son côté, Gröber est convaincu que Sainte-Palaye avait en général « […] un sentiment réel pour la valeur littéraire des textes en anciens français […] » (ibid. Gossman).[36] Le goût ou le mépris de Sainte-Palaye pour la littérature médiévale est particulièrement difficile à trancher parce que sa position dans le paysage de l'époque est on ne peut plus ambiguë. L'érudit fait figure de tête dans la petite communauté de médiévistes parisiens, qui aspire, on l'a dit, à battre en brèche le savoir mondain et romanesque des salons sur le Moyen Âge, directement issu de la réception romanesque des troubadours. Ce qui revient à dire que « réception romanesque » et « savoir mondain sur les troubadours » sont tout à fait superposables à l'époque. En tant qu'homme de lettres, académicien et provençaliste savant, Sainte-Palaye est donc, à l'instar de Mazaugues et Peiresc avant lui, à la croisée des deux

[35] « […] was not interested in medieval literature as literature ; he was interested in it as a source of information for the historian. ».
[36]« […] a real feeling for the literary value of the Old French texts […] ».

tendances de la réception sous l'Ancien Régime ; et en perpétuel dialogue entre celles-ci. D'un côté, il semble bien remplir sa mission d'académicien dans ses *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, en déjouant dans ses notes un certain nombre de *topoï* répandus dans ses quatre premiers mémoires ; de l'autre, il se plaît aussi à allier discours savants et mondains :

> Sacrifiant à la mode du jour, il donne au Mercure, et non aux Mémoires de l'Académie, une édition d'Aucassin et Nicolette, l'une des rares publiées de son vivant. Dans sa réédition de 1756, on notera qu'il ajoute un sous-titre renvoyant directement à la ballade de Mme Deshoulières : "On n'aime plus comme on aimait jadis", comme en reconnaissance du fait que les travaux académiques, pour être lus, ont besoin de se greffer sur le discours galant. (Montoya 2016, 350)

Sainte-Palaye n'est pas véritablement hermétique à la réception romanesque des troubadours, il est seulement dans une position inconfortable dont il ne peut se sortir, à notre sens. Quant à son mépris pour la littérature médiévale qui témoignerait de sa position d'académicien érudit attaché au classicisme, rien n'est moins sûr dès lors que l'on mesure la situation dans laquelle il se trouve. Nous y reviendrons.

L'essentiel demeure qu'il se trouve, comme beaucoup de provençalistes avant lui, à la croisée des deux types de réception, dans la mesure où il fréquente les cercles mondains parisiens et connaît parfaitement le discours qui s'y tient ainsi que le style troubadour. Et le dialogue entre les deux réceptions ne semble pas avoir une quelconque conséquence sur son travail philologique. Preuve supplémentaire du fait que la réception romanesque ne nuit pas nécessairement à toute autre entreprise.

Si l'on en revient, d'ailleurs, à notre définition initiale, cet érudit actionne bien le premier ressort de la réception puisqu'il cherche par tous les moyens possibles à accéder aux textes anciens, à l'instar de Mazaugues. La connaissance du savoir mondain n'occulte donc vraisemblablement pas les sources premières et ne font pas figure de filtre, comme les *Vies* de Nostredame. Sainte-Palaye fait également plus que chercher à lire les manuscrits — c'est-à-dire le texte originel — puisque son objectif est surtout de procéder à un examen philologique de la poésie des troubadours : méthode qui révèle déjà un indice sur le second mécanisme. Sainte-Palaye veut publier une anthologie poétique et ce projet correspond bien à la branche des provençalistes savants depuis ses débuts, ainsi qu'au projet de l'Académie des inscriptions qui y verrait un bon moyen de réfuter avec force le savoir romanesque des salons exaltant les cours d'Amours du Moyen Âge. Mais le type de lecture qu'il opère et la conception qu'il peut avoir de la poésie des troubadours ne peuvent être déterminés qu'à partir de l'examen des commentaires qui ont réellement émané de lui, et que nous proposons de mettre au jour dans notre étude.

Conclusion

Le changement majeur du travail de réception au XVIIIe siècle, consiste avant tout en la conscience patrimoniale qu'on reconnaît au troubadour. Jusqu'à cette date, la lyrique était avant tout sentie comme une poésie propre à un territoire linguistique et culturel particulier, sinon distinct de celui d'oïl. Ce n'est maintenant plus le cas. Sainte-Palaye, d'origine bourguignonne, travaille sur « nos Troubadours » pour reprendre ses mots (1756, 679-680) au même titre qu'il avait étudié quelques années plus tôt *nos* trouvères français. Le projet d'une édition du *trobar* n'est plus seulement celui de quelques érudits locaux, mais d'une académie dont le champ d'action est national. Les moyens sont donc décuplés tant sur le plan humain que matériel. Des scribes se chargent de la copie des témoins. Deux académiciens, Falconet et Sainte-Palaye, s'attèlent à la tâche, fort du soutien de leurs collègues et de l'émulation érudite de la petite académie. Jamais un contexte n'avait été aussi favorable à la réception savante. Ce dont le président Mazaugues à Aix doit être tout à fait conscient, sa coopération avec les provençalistes parisiens ne peut qu'aboutir à des avancées. Raison pour laquelle il accepte de conjoindre ses efforts aux leurs.

Sur le plan méthodologique, celle collaboration est très profitable. La discussion entre les provençalistes par courriers interposés aboutit à la définition de méthodes et de techniques d'approche adaptées aux poèmes des troubadours. Qui plus est, les professionnels de l'Académie des Inscriptions sont avisés des perfectionnements et des avancées des connaissances philologiques, linguistiques et littéraires du temps. La *recensio* et la collation des témoins sont encouragées pour les poèmes ; les *vidas* sont écartées du plus gros de la tâche sans être totalement oubliées, elles doivent bénéficier de glossaire pour être proposées au public. Enfin, la traduction des poèmes est envisagée. Plusieurs formes de diffusion des troubadours sont donc établies sans plus aucun recours à la fiction.

Cet abandon du romanesque ainsi que de la dimension patriotique, qui accompagnait aisément la figure du troubadour jusqu'à présent, se justifie aussi par le changement d'échelle de l'édition. Le troubadour n'est plus seulement un personnage propre à une région, il est devenu au même titre que le trouvère une figure de portée nationale, dont le souvenir doit être cultivé par les institutions savantes. Le malaise diglossique de l'occitan qui pouvait encore agiter Mazaugues, Peiresc et les Nostredame est inconnu de Sainte-Palaye : le lien affectif, patriotique et linguistique n'est donc pas pareil. Cette situtation permet certainement, à notre avis, une distance s'avérant très bénéfique à la réception savante, car grâce à elle un regard nouveau se pose sur la lyrique.

Deuxième partie

La lecture érudite des troubadours par Sainte-Palaye du XVIIIe siècle

Chapitre 5 Édition d'échantillons des recueils E et G

Cette étude de cas consiste en une édition d'un échantillon du ms. Paris, Arsenal 3094, qui ne s'adresserait pas uniquement aux spécialistes de l'occitan médiéval et des troubadours ni aux seuls romanistes ; mais à tout chercheur intéressé un tant soit peu par l'histoire de la littérature occitane, l'histoire de l'occitan ainsi que par l'ecdotique et les pratiques philologiques des préromanistes du XVIIIe siècle. Ce qui revient à dire, en somme, les historiens, les linguistes, les philologues, bref les chercheurs qui auraient besoin de consulter les chansonniers de Sainte-Palaye pour y trouver une information de ce type, et dont la consultation de notre édition ne serait pas uniquement motivée par la lecture des poèmes des troubadours conservés par le ms. 3094. Il en résulte que le but de cette étude de cas est double. Son premier objectif tente de donner un aperçu du travail éditorial qu'impliquerait l'édition d'un des chansonniers de Sainte-Palaye d'après les destinataires que nous envisageons. Le second est toujours inhérent à la philologie, quoiqu'il prenne en compte des éléments pouvant être considérés comme relevant de l'histoire littéraire et ne corresponde pas à la tradition philologique française (Duval 2007, § 17). Il a en effet pour mission de promouvoir et rendre compte de la réception des poèmes des troubadours par Sainte-Palaye en exposant le plus clairement possible le *modus operandi* de ce dernier et, par la même occasion, la richesse et l'intérêt de ses remarques marginales. De ce fait, le texte édité tient, bien évidemment, aux poèmes qui occupent la pleine page, mais également aux commentaires des marges et interlinéaires ainsi qu'aux collations effectués par Sainte-Palaye. Non seulement parce qu'ils font figure de témoins et d'indices sur la réception du texte des troubadours au XVIIIe siècle, mais aussi parce qu'ils illustrent une réception extrêmement savante, qui pourrait intéresser toute la communauté scientifique. Il va sans dire que la réception du texte de la pleine page ne peut être comprise que si elle est étudiée à l'aune du dialogue qui s'effectue entre les textes de la pleine page et des marges. C'est-à-dire la zone qui entoure le texte du centre d'une page et qui souffre encore trop de « la dimension prescriptive et destructrice que lui ont assigné les siècles de censure qui ont suivi l'époque médiévale » d'après Nelly Labère (2013, 30).

Pour travailler à cet essai éditorial nous avons choisi des échantillons du manuscrit 3094 copiés par un seul et même copiste : le copiste 1 du manuscrit 3094 qui a, d'après nous, été copié par deux copistes (voir notre notice codicologique en annexe qui détail leur écriture les parties qu'ils ont copiées). Plus précisément des recueils **E** et **G** que Sainte-Palaye a fait copier à partir des modèles médiévaux **E** (ms. Paris, BnF, fr. 1749) et **R** (ms. Paris, BnF, fr. 22543), et

qu'il a collationnés sur d'autres versions contenues dans ses autres recueils personnels dont on pourra facilement identifier l'identité et la place dans les *stemmas* de la philologie grâce à l'aide de ce tableau de correspondance.

Table de concordance des chansonniers[37]

Cotes des modèles médiévaux	Sigles actuels	Cotes des copies modernes, mss. de l'Arsenal	Sigles de Sainte-Palaye
ms. Paris, BnF fr. 856	Chansonnier **C**	ms. Paris, BnF Arsenal, 3091	recueil **A**
ms. Oxford, Bodleian Library, Douce 269	Chansonnier **S**	ms. Paris, BnF Arsenal 3092	recueils **B** et **C**
ms. Paris, BnF fr. 1592	Chansonnier **B**		
ms. Paris, BnF fr. 854	Chansonnier **I**	ms. 3093	recueil **D**
ms. Paris, BnF fr. 1749	chansonnier **E**	ms. 3094	recueils **E** et **G**
ms. Paris, BnF fr. 22543	Chansonnier **R**		
ms. Paris, BnF fr. 22543	Chansonnier **R**	ms. 3095	recueil **G** (suite)
ms. Paris, BnF fr. 12474	Chansonnier **M**	ms. 3096	recueils **H**
ms. Paris, BnF fr. 12473	Chansonnier **K**		**I**
ms.Modena, Biblioteca estense universitaria, α.R.4.4, f. 1-261	Chansonnier **D**		et **K**
ms.Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 43	Chansonnier **U**	ms. 3097	recueils **L**
ms.Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 42	Chansonnier **P**		**M**
ms.Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909	Chansonnier **Q**		**N**
ms.Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiani, L. IV. 106 (anc. Chigi, n° 2348)	Chansonnier **F**		**O**
ms.Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3208	Chansonnier **O**		**P**
ms.Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3206	Chansonnier **L**		**Q**

[37] Nous avons conféré notre concordance avec celle qu'Eleonora Vincenti avait déjà réalisée (1963) et que Jean-Baptiste Camps avait récupérée (2018, 13). Nous y ajoutons les cotes complètes des manuscrits médiévaux, modèles des copies de Sainte-Palaye.

ms. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3207	Chansonnier **H**		et **R**
ms. Paris, BnF fr. 15211	Chansonnier **T**	ms. 3098	recueils **S**
ms.Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 5232	Chansonnier **A**		**T**
Barb. N°277	———		
ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.	Chansonnier **G**		**V** **X**
———	———	ms. 3099	Table de noms propres
———	———	ms. 3100	Table de noms propres

Le seul principe de sélection de nos échantillons des recueils **E** et **G** était la présence importante dans les marges de commentaires relevant de plusieurs domaines parmi : la philologie, la traduction et paraphrase, la grammaire, l'intertextualité, la stylistique, les gloses historiques ou contextuelles et ce que nous avons appelé par commodité « commentaires divers ». Le choix s'est porté sur plusieurs poèmes qui ont tous été collationnés sur d'autres versions contenues dans d'autres recueils de Sainte-Palaye :

- *Pos tornatz sui en Proensa* (BEdT 364,037), recueil **E** au f. 25, collationné avec le recueil **B** (chansonnier **S**) ;

- *Aissi com cel que tem qu'amors l'aucia* (BEdT 030,005), recueil **E** au f. 43, collationné avec les recueils **A** et **G** (chansonniers **C** et **R**) ;

- *Quan lo dous temps comensa* (BEdT 392,027), recueil **E** au f. 56, collationné avec le recueil **A** (chansonnier **C**) ;

- *Ara sabrai s'a ges de cortezia* (BEdT 240,004), recueil **E** au f. 81, collationné avec les recueils **A** et **S** (chansonniers **C** et **T**) ;

- *Ben sai e conosc ueiramen* (BEdT 392,008), recueil **E** au f. 123, collationné avec le recueil **S** (chansonnier **T**) ;

- *En Raïmbaut, pro domna d'aut paratge* (BEdT 238,002), recueil **E** au f. 133, collationné avec les recueils **P** et **N** (chansonniers **O** et **Q**) ;

- *Ben es dregz, pos en aital port* (BEdT 242,024), recueil **E** au f. 151, collationné avec les recueils **A** et **D** (chansonniers **C** et **I**) ;

- *L'autrier jost'una sebissa* (BEdT 293,030), recueil **G** au f. 236, collationné avec les recueils **A** et **S** (chansonniers **C** et **T**) ;

- *Chantarai d'aquestz trobadors* (BEdT 323,011), recueil **G** au f. 245, collationné avec le recueil **A** (chansonnier **C**) ;

- *Car'amiga, douss'e franca* (BEdT 364,015), recueil **G** au f. 303, collationné avec le recueil **A** (chansonnier **C**) ;

- *Pos als baros enoja e lor peza* (BEdT 080,031), recueil **G** au f. 328**,** collationné avec les recueils **D**, **I** et **O** (chansonniers **I, k, F**).

1. Type d'édition

Nous proposons d'éditer des échantillons des recueils **E** et **G** comme les témoins d'une manière de travailler et de lire un texte médiéval à un siècle qui, quoiqu'il ne soit pas si éloigné de nous dans le temps, demeure quand même étranger pour quantité de raisons. Ne serait-ce que pour la façon dont ce siècle considérait et abordait le Moyen Âge. Nous souhaitons proposer une édition qui sera un outil, que nous exploiterons par la suite pour tirer des enseignements sur la réception des poèmes des troubadours et surtout sur le *modus operandi* de Sainte-Palaye. Cette édition veut être un matériel facilement utilisable, qui appellera encore à être exploité. C'est-à-dire à être inspecté, analysé et interprété par des membres de la communauté scientifique ; mais avant toute chose nos soins dans les chapitres suivants de notre thèse grâce aux relevés de données que cette édition nous permettra d'opérer.

On l'aura donc compris, le texte que nous proposons d'éditer est particulier. Il ne s'agit nullement d'un monument littéraire qu'il faut retranscrire, toiletter et corriger pour le proposer au lecteur du XIXe siècle. Notre texte ou plutôt nos textes sont complexes et en perpétuel dialogue entre eux. Cette forme d'échange a conditionné le type d'édition que nous avons adoptée. L'édition critique telle que nous l'entendons aujourd'hui, dotée de notes explicatives et d'un apparat qui permettraient au lecteur « de contrôler en chaque point la constitution du texte par l'éditeur » (Varvaro, Chambon et Greub 2017, 95) ne nous paraissait pas adéquate pour présenter de façon claire et précise tous les textes que nous ciblions. Nous cherchions moins, en effet, à proposer à un public ciblé les poèmes sélectionnés, qu'à les éditer au sein du dialogue et du contexte historique dans lesquel ils ont été respectivement copiés et rédigés dans les recueils **E** et **G**. Par contexte historique, nous entendons le XVIIIe siècle, le cabinet de Sainte-Palaye et plus largement la communauté savante francophone de l'Académie des Inscriptions. En outre, l'édition critique se propose surtout d'éditer un *bon manuscrit*, c'est-à-dire celui « qui nous transmet le texte dans les meilleures conditions : moins de fautes et moins d'altérations. » (Segre 2016, 20). Ce qui n'était absolument pas notre cas. Ont donc logiquement été exclues les méthodes d'édition lachmanienne, bédiériste, ou néo-lachmanienne (voir Contini 1986 ; D'Arco Avalle 1972), parce qu'aucune de ces trois techniques n'aurait répondu

à notre finalité. Nous ne cherchions ni à reconstituer un archétype ni à retracer la tradition textuelle de nos échantillons.

Notre objectif nous semblait dicter un principe fondamental dont il ne fallait à aucun moment s'écarter sous peine de perdre tous les enseignements que **E** et **G** pouvaient nous transmettre sur le *modus operandi* de Sainte-Palaye et, par conséquent, sa réception des poèmes des troubadours. Pour rendre compte de ces deux éléments, il fallait proposer une édition fidèle des échantillons de **E** et **G**. Fidèle du point de vue de ce qui était du fait du copiste du XVIIIe siècle (la *scripta*, la mise en page, la disposition des vers, la séparation des mots), ainsi que ce qui relevait des corrections de Sainte-Palaye (les interventions sur le texte et dans les marges telles que les diastoles, les hyphens, les soulignements, les corrections, les collations, les commentaires). Ce qui nous a naturellement conduit à opérer des éditions diplomatiques qui, en plus de la fidélité envers les textes, devait aussi rendre compte de l'organisation stratigraphique des folios-échantillons. Ce détail nous a poussé à confronter plusieurs transcriptions au sein de nôtre édition. Nous avons exploité une méthode d'édition qui, d'abord, ne se fondait plus sur une collation complète issue de tous les témoins de la tradition textuelle de nos échantillons, mais uniquement sur la confrontation du texte modèle avec sa copie entre eux. Une méthode, ensuite, qui adoptait une mise en page claire et adaptée au dialogue que nous nous proposions d'éditer.

Ce recours à différents types d'édition avait déjà été effectué pour l'édition critique numérique du manuscrit AA9 des Archives municipales de Montpellier, dit *Le Petit Thalamus*, qui mettait en regard édition mécanique du texte médiéval (soit texte modèle) d'un côté et transcription de l'autre. Un troisième espace, une colonne pour être plus précis, était consacré aux commentaires effectués sur le texte. Sur le conseil de notre codirectrice de recherche Mme Gilda Caïti Russo, nous avons repris cette démarche dont l'atout, une fois appliquée à notre cas de figure, était de mettre en regard l'édition diplomatique du manuscrit modèle avec celle des échantillons des recueils **E** et **G**. Cette confrontation entre modèle et copie va dans le sens d'une meilleure compréhension de la part du travail du copiste de Sainte-Palaye, puisque nous pouvons comparer sa lecture du texte médiéval avec la nôtre. Le copiste de notre érudit est un élément extrêmement important dans le processus de réception de la poésie des troubadours. C'est effectivement lui qui opère la première lecture du texte médiéval au moment où il recopie le texte. Son déchiffrement, certes quoiqu'il soit corrigé parfois par Sainte-Palaye, s'avère déjà être une première interprétation. Un premier filtre à travers lequel Sainte-Palaye découvre à son tour le texte des troubadours avant d'opérer ses collations et de corriger ou améliorer le travail de son copiste.

2. Principes d'édition

À l'instar du modèle d'édition du *Petit Thalamus* qui se présente en trois colonnes (édition mécanique du ms. AA9, transcription, commentaire), notre travail en présente autant. La première à gauche (qu'on appellera col. 1) contiendra la transcription du manuscrit médiéval à laquelle on pourra comparer la copie moderne du texte effectuée au XVIIIe siècle. Cette transcription moderne se trouvera dans la colonne suivante (col. 2). On l'a déjà dit, pour des raisons de mise en page il nous a été impossible de placer deux éditions mécaniques dans deux des trois colonnes. Notre logiciel de traitement de texte ne permettait pas une telle disposition sous peine d'avoir en guise de résultat final deux photos de manuscrits réduites, où le texte était à peine lisible. Ce problème justifie donc l'édition diplomatique du texte médiéval au lieu d'en avoir une photo. L'important était surtout de mettre en avant la copie du manuscrit moderne. C'est-à-dire les interprétations de transcription qu'ont pu faire Sainte-Palaye et son copiste, qu'on pourra mettre au jour en comparant les deux transcriptions diplomatiques des col. 1 et 2. Les commentaires situés dans les marges incluant les collations de Sainte-Palaye ont tous été transcrits dans la troisième colonne (col. 3). Ils y sont listés et classés selon le domaine dont ils relèvent : le numéro de ligne précède le commentaire.

Notre édition du texte de la pleine page est semi-diplomatico-interprétative. Nous avons toiletté les textes médiévaux à l'aide d'éditions récentes pour mesurer la qualité du toilettage de Sainte-Palaye. Les transcriptions des recueils de ce dernier sont semi-diplomatiques : nous avons seulement résolu les abréviations. L'édition des collations et des commentaires est semblable. Notre travail ne respecte donc pas la norme actuelle, qui voudrait que les textes postérieurs au XVIe siècle aient une transcription soumise aux règles de langue actuelle (Belhoste et tous 1990, 15), car les textes de la pleine page sont médiévaux et aucune traduction en français moderne ne les accompagne dans les échantillons que nous avons choisis.[38] Nous n'avons ni corrigé le texte, ni ajouté de ponctuation. Ce qui revient à dire que, l'ecdotique, l'établissement du texte de la pleine page et le contrôle de son sens, qui se trouvent au fondement de l'entreprise d'édition des textes, n'a pas été notre objectif, ce qui nous semble exclure définitivement la possibilité de parler d'une édition critique.

[38] Quelques poèmes sont encadrés par une marge de gouttière où, à côté de la collation lorsqu'elle est effectuée, figure une traduction complète du texte médiéval. C'est le cas pour *L'autrier lonc un bosc foillos* (BEdT 106,015) au f. 334 et pour *Amors ie ne me planh mia* (R1187b, L255.1) de Thibaut de Blason au f. 397.

Principes d'édition :

- les abréviations sont résolues entre parenthèses ;
- les additions interlinéaires de Sainte-Palaye ont été mises entre \ / ;
- nous avons signalé les ratures avec un tiret suivi de l'élément rayé −rature ;
- nous avons signalé les substitutions au-dessus d'une rature entre par la combinaison des signes précédents: − rature\élément de remplacement ;
- nous avons signalé les substitutions par superposition avec les lettres primitives par : lettre + lettre ;
- nous n'avons pas fait de différence entre les ſ, dits *s longs*, et les s, dits *s ronds* ;
- nous avons souligné les mots que Sainte-Palaye avait lui-même soulignés ;
- les apostrophes ajoutées par le copiste ou par Sainte-Palaye ont été conservées sans distinction car il était souvent impossible de déterminer par qui elles avaient été faites ;
- les diastoles et les hyphens de Sainte-Palaye ont été conservés ;
- nous n'avons pas ajouté de majuscule en début de vers ni aux noms propres, nous avons seulement conservé celles que le copiste ou Sainte-Palaye avaient mises ;
- nous avons suivi la séparation de syllabes et de mots que le copiste de Sainte-Palaye a effectuée [39];
- nous avons respecté la disposition des vers choisie par le copiste de Sainte-Palaye.

[39] La séparation des mots du copiste n'est pas toujours claire ni assumée. Nous avons donc traité au cas par cas toutes les situations qui se sont présentées à nous. Nous les avons traitées différemment selon que les mots nous semblaient suffisamment espacés ou non, qu'une ligature nous semblait être volontaire ou non, qu'un trait nous semblait être dû ou non au relevé de la pointe de la plume du copiste.

Pos tornatz sui en Proensa (BEdT 364,037), recueil E au f. 25

Chansonnier E (f. 23-24)

Pueis tornatz soi en proensa
e(t) a ma dona sap bon
ben dei far bona chanso(n)
siuals per reconoisensa
c'ab seruir et ab onrar
conquer hom de bon senhor
don e benfait et honor
qui ben sap tener en car
per qu'ieu m'en uueill esforsar

E sill que longu'atendensa
blasma fai gran faillizon
qu'ar'aun artus li breton
on auio(n) lur pliuensa
e(t) ieu per lonc esperar
ai conquis ab gran dousor
lo bais que forsa d'amor
mi fes a ma dona emblar
quar ar lo.mdenha autreiar.

E quar anc no fis faillensa
soi en bona sospeison
que.l maltraitz torna en pron
pos lo bes tan gen comensa
e poiraun s'en conortar
en mi tug l'autr'amador
s'ap sobresforsiu labor
trac de neu freida foc clar
e(t) aigua dousa d'amar

Recueil E

Pueis tornatz soi en Proensa̱
et ama dona sap bon
ben dei far bona chanson
siuals per reconoisensa
c'ab seruir et ab onrar
conquer hom de bon senhor
don ebenfait et honor
qui ben sap tener encar
perqu'ieu m'en uueill esforsar

Es ill que longu'atendensa
blasma fai gran fallizon
quar aun artus li breton
on auion lur pliuensa
et ieu per lonc esperar
ai conquis ab gran dousor
lo bais que forsa d amor
mi fes ama dona emblar
quar ar lo -**m** denha autreiar

E quar anc no fis faillensa
soi en bona sospeison
que'l maltraitz torna en pron
pos lobes tan gen comensa
e poira'un s'en conortar
en mi − trug **tug** l'autr'amador
sap − sobr'esforsiu labor
trac de neu freida foc clar
et aigua dousa d'amar

Commentaires

Philologie « Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B3 »

Traduction et paraphrase : **1** p prouve ; **2** save bon ; **13** +confiance esperance ; **19** confiance esperance; **21** proffit ; **25** neige

Intertextualité : 12 Bretons Artus Breton Artus attendu en Bretagne proverbe

Chansonnier E (f. 23-24)

Ses pecat pris penedensa
e(t) ai quist ses tort perdon
e pres de nient gen don
e trait d'ira benuolensa
e gaug entier de plorar
e d'amar dousa sabor
e soi arditz per paor
e sai perden guazanhar
e quan soi uencutz sobrar

Estiers non agra guirensa
mas quar sap que uencutz son
ses ma dona tal razon
que uol que uencutz la uensa
c'aisi·s deu apoderar
franca humelitatz ab ricor
e quar non trop ualedor
c'ab lieis me puesc'aiudar
mas prec emerce clamar

E pos en sa mantenensa
aisi del tot m'abandon
ia no·m deu dire de non
que ses tota retenensa
soi sieus per uendr'e per dar
e totz hom fai gran folor

Recueil E

Ses pecat pris penedensa
et ai quist ses tort perdon
e pres denient gen don
etrait d'ira benuolensa
e gaug entier deplorar
e d'amar dousa sabor
e soi arditz per paor
e sai perden guazanhar
e quan soi uencutz sobrar

Estiers non agra guirensa
mas quar sap que uencutz son
sec ma dona tal razon
que uol que uencutz la uensa
c'aisi's deu apoderar
franca humelitatz ab ricor
e quar non trop ualedor
c'ab lieis me puesc'aiudar
mas prec e merce clamar

Epos ensa mantenensa
aisi del tot m'abandon
ia no'm deu dire de non
que ses tota retenensa
soi sieus per¸uendre¸ e per dar
e totz hom fai g ran folor

Commentaires

Traduction et paraphrase : **36** vaincre ; **50** comme on dit avendre et a dépendre

Chansonnier E (f. 23-24)
que di qu'ieu me uir aillor
mais am ab lieis mescabar
c'ab autra dona conquistar

Bel rainier per ma crezensa
no·us sai par ni companhon
quar tug li ualen baron
ualon sotz uostra ualensa
E pos dieus uos fes ses par
e·us det mi per seruidor
seruirai uos de lauzor
e d'alre quant ho poirai far
bel rainier qui·us es si·us par

Recueil E
que di qu'ieu me uir aillor
mas am ab lieis mescabar
c'abautra do na conquistar

Bel rainier per ma crezensa
no'us sai par ni companhon
quar tug livalen baron
valon sotz uostre valensa
e pos dieus uos fes ses par
e'us det mi per seruidor
seruirai uos de lauzor
e d'al -pe\re quant ho poirai far
bel rainier qui'us es sius par./.

Commentaires
Traduction et paraphrase : 53 manquer

Stylistique : 55 Regnier ou Rainet (bel) pe nom de dame supposé

Chansonnier E (f. 68v-69r)

Aisi com cel que tem c'amors l'ausia
e re non sap on s'esconda ni·s ganda
met mi mezeis en guarda e(t) en comanda
de uos cui am ses genh e ses cor uaire
la meiller es del mon e la belaire
e pos ricx cors mi fai ues uos atraire
si be·m folei non cug faire folia

C'aisi m'aue dona genser que sia
c'uns deziriers qu'ins en mon cor s'abranda
comseill'e·m ditz qu'ieu no·m uir ni·m ganda
e uol que lais d'enquerre autra paria
per uos en cui aun tug bon aip repaire
e pos amors no uol q(e)·m uir ni·m uaire
si m'ausizetz no(n) cre que be·us estia

Ensenhamens e pretz e cortezia
trobon en uos lur obs e lur uianda
e no(n) deuetz s'amor non es truanda
merce lunhar de uostra companha
qu'ie·us quier tot iorn merce com fis amaire
e si merces non a ab uos que faire
ma uida ual trop meins que si moria

recueil E

Aisi cem cel que tem camors lauzia
e're non sap on s'esconda ni's ganda
mer mi mezeis enguarda e, en comanda,
de'uos cui am ses genh e ses cor − vaire
la meiller es delmon ela belaire
epos ricx cors mi fai ues uos atraire
si bem folei non cug faire folia

− Ensi \ Caisi m'aue dona genser que sia.
c'uns deziriers qui'ns en mon cor s'abranda
comseille'm ditz qu'ieu no'm uir ni'm ganda
e uol que lais d'enquerir autra paria
per uos en cui − a un \ aun tug bon aip repaire
e pos amors no uol que'm uir ni'm uaire
si m'ausizetz non cre que be'us estia

Ensenhamens e pretz e cortezia
trobon en uos lurs, obs, e lur uianda
e non deuetz s'amor non es truanda
merce lun har deuostra companha
qui'eus quier tot iorn merce com fis amaire
esi merces nona ab uos que faire
ma/uida ual trop meins que si moria

Commentaires

Philologie : « comparez cette piece avec une autre copie que j'ai sur les Mss $G^{A\ 39R\ f\ 239\ R°}$ chan. 773 ou elle est attribuée a Perdigo »

Traduction et paraphrase : **3** je me mets sous la sauvegarde ; **9** allume ; **12** ont

Stylistique : 15 au figuré

Chansonnier E

Pero uers es q(ue) per ma leuiaria
uueill poiar mais que dreitz no m'o comanda
i quie·n tenc los pueitz e lais la bela landa
e cas lo ioi c'a mi non tanheria
c'amor me ditz quant ieu m'en uueill estraire
que maintas uetz puei'om de bas afaire
e conquer mais que dreitz no·ill consentria

Iuli sezar conquis la senhoria
per son esfors de tot lo mon a randa
non que el fos senher ni reis d'irlanda
ni coms d'angieus ni dux de normandia
ans fon hom bas si com ieu aug retraire
mas quar fon pros e franx e debonaire
poget sos pretz tan quan poiar podia.

Per que·m conort qu'encar si tan uiuia
agues de uos so que mos cors demanda
pos us sols hom ses tor e ses miranda
conquis lomon ses dreg que no·i auia
atressi dei segon lo mieu ueraire
de uostr'amor adreg estr'enperaire
com el del mo(n) ses dreg que no·i auia.

Franca dona corteza debonaire
no·us pes s'ie·us am ses genh e ses cor uaire
quar esser deu so c'amor uol que sia

Recueil E

Pero uers es que per ma leuiaria
uueill poiar mais que dreitz no m'o comanda
quien tenc los pueis elais labela landa
e – cas \cas lo ioi c'a'mi non tanheria
c'amor me ditz quant ieu m'en uueill estraire
que maintas uetz puei'om debas afaire
e conquer mais que dreitz no'ill consentria

Juli Sezar conquis la Senhoria
per son estors detot lo mon a randa
non que el fos senher ni reis d'irlanda
ni coms d angieus ni dux denormandia
ans fon hom bas si com ieu aug retraire
mas quar fon pros e franx e debonaire
poget sos pretz tan quan poiar podia

Per quem conort qu'encar si tan uiuia
agues de uos so que mos cors demanda
pos us sols hom sestor eses miranda.
conquis lo mon ses dreg que no'i auia
atressi dei segon lo – mien \ mieu ueraire
deuostr'amor adreg estr'enperaire
com el del monses dreg que no'i auia

franca dona corteza debonaire
nous – pessieus \pes sieus am sesgenh eses cor uaire
quar esser deu so c'amor uol que sia ./.

Commentaires

Traductions et paraphrase : 23 legereté ; **28** estoit pas d'un rang p(ro)portionné a celui desa Dame ; **30** valeur. entierement ; **39** pe sans tour et sans guerite

Intertextualité : 29 cette strophe est citée sous le nom d'Arn de Marueill ds la B^{i} d'An f 235R°

Noms propres : « Cesar (Jule) » ; « Anjou (c^{te} d') Normandie (Duc de) »

Quan lo dous tems comensa (BEdT 392,027) recueil E, f. 56

Chansonnier E (f. 108r)

Quan lo dous tems comensa
e pareis la uerdura
e·l mon s'esclair'e gensa
e tot quant es meillura
cascuna creatura
s'alegra per natura
ieu sols fauc estenensa
de far enuezadura
En aspra penedensa
soi s'a longuas mi dura
qu'en tal ai mes m'entensa
on nuils bes no m'aora
tot'ai meza ma cura
en cor de peira dura
e sai q(ue) faus faillensa
quar non am per mezura
En sa bela faitura
e(t) en son bel uizatge
paus tota ma rancura
com en ric senhoratge
tant es de bel uzatge
rica e d'aut linhatge
qu'ieu no(n) cre neus qui me-o iura
refut mon homenatge
E s'ieu soi de rancura
del sieu respos saluatge
sei hueill m'en fan dreitura
qu'ieu soi del cor mesatge
qu'ieu sai be per uzatge
c'ueils no celon coratge

Recueil E

Quan lo dous tems comensa
e − perns \ pareis la'uerdura
el mon sesclair'e gensa
e tot quant es meillura
cascuna creatura
s'alegra per natura
ieu sols fauc estenensa
de far enuezadura
En aspra penedensa
+soi s'alonguas mi dura
qu'en'tal ai +mes m'entensa
on nuills bes no'maora
tot ai meza ma cura
encor depeira dura
e sai que fauc faillensa
quar non am per mezura
Ensa bela faitura
et en son bel uisatge
paus tota ma rancura
com enric senhoratge
tant es de bel uzatge
rica e d'aut linhatge
quieu non cre neus qui me-o iura
refut mon homenatge
E sieu soï de rancura
del sieu respos saluatge
sei hueill m'en fan dreitura
quieu soi del cor mesatge
quieu sai be per uzatge
c'ueils no celon coratge

Commentaires

Philologie : « Rambaut de Vaqueiras dslesMss A et G » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms G 508 sous le nom de Rambaut de Vaqueyras. »

7 Jeu folhs fatz ab estenansa A ; **10** si guaire A ; **11** mentendensa Don nulh ben nom agura Ar ai meza A ; **22** Rique de gran linhatge Quieu non cre si tot jura Refus A ; **25-27** Esim tenh a tortura Lo sieu ric cors saluatge Siei huelh nom fan dreitura Quem son del cor A ; **30** Quelh no seguon coratge A.

Traduction et paraphrase : **8** joye envoisure

Chansonnier E (f. 108r)

sol aiso·m n’asegura
qu’ieu non ai autre gatge
Molt fai gran uilanatge
c’aisi leu s’espauenta
c’apres lo fer auratge
uei qu’ill dous’aura uenta
xx ans ho xxx
agues salua m’ententa
ges no planh mon dampnatge
ues que ma iora es lenta
Dona pros e ualenta
genser de las pl(us) genta
faitz uostre cors saluatge
tant priuat que·i consenta
Quar s’ieu muer dona genta
que ia nuda no·us senta
lo cor n’aura dampnatge
e m’arma n’er dolenta

Recueil E

Sol aiso’m n’asegura
quieu non ai autre gatge
Molt fai gran uilanatge
+c’aisi leu s’espa− \uenta
c’apres lo fer <u>auratge</u> **35**
uei quill dousaura uenta .xx.
ans ho xxx. agues salua m’ententa
ges no planh mon dampnatge
ues que majoia es lenta

Dona pros e ualenta **40**
genser de las plus genta
faitz uostre cors saluatge
tant priuat quei consenta

Quar sieu muer dona genta
que ia nuda nous senta **45**
lo cor n’aura dampnatge
em’arma n’er dolenta ./.

Commentaires

Philologie : **34** Qui trop leu sespauenta Qua<u>prop</u> lo brun auratge A ; **38-39** Non plaissera mon daunatge Ves que ma joy es lenta A ; **43** quieu lo senta A ; 45 <u>nuza</u> A ; **46** Mos cors A.

Traduction et paraphrase : 35 orage ; **45** nue

Chansonnier E (f. 136v-137)
Ara sabrai s'a […]
[…] dona ho si […]
[…] mors m'a del tot [...]
[…] bos ensenhamens
e […] conoisens,
conoisetz doncx que mal uos estaria
s'intre totz tems non trobaua ab uos
calque ben fag ho calque bel respo(s)

E quar dezir tan uostra senhoria
quan m'auriatz a dreg ocaizonat
so c'anc no fo ni er ia per mon grat
si·m deuria pueis ualer chauzimens
pero en mi non er ia l'ardimens
que ia·us clames merce si tort auia
c'ab tot mon dreg n'estauc ieu temeros
per que ia no·m puesc'ab uos ualer razos

E non es ges ualors ni gaillardia
qui destrui so qu trob'apoderat
mas tantas uetz uos ho aurai mostrat
per que·us sembla mos castiars niens
pero quant es dona sobreualens
e·n pren ergueill sa ualor l'en desuia
que ges ergueill per ades non es bos
e(t) estai gen a luecx e(t) a sazos

Anc per ma fe sol c'a uos mal non sia
no(n) ui nuill cors tan sem d'umelitat

Recueil E
Ara sabrai s'**ages de cortezia**
En uos dona ho si **temetz peccat**
Pus que amors m'a del tot **oblidat**
S'im socorretz er
bos ensenhamens **5**
E **pus en als domna etz tan** conoise**tzs**
conoisetz doncx que mal uos est aria
si'ntre'totz tems non trobaua ab uos
calque ben fag ho calque bel respos

E quar dezir tan uostra senhoria **10**
quan m'auriatz adreg ocaizonat
so c'anc no fo ni er ia per mon grat
si'm deuria(m) pueis ualer chauzimens
pero − emni\en mi non eria l'ardimens
que iaus clames merce si tort auia **15**
c'ab tot mon dreg nestaucieu temeros
perque ia no'm puesc'ab uos ualer razos

E non es ges ualors ni gaillardia
qui destrui so que troba <u>poderal</u>
mas tantas uetz uos ho aurai mostrat **20**
per que'us sembla mos <u>castiars</u> niens
pero quant es dona sobreualens
+e'n pren ergueill saualor l'en desuia
que ges ergueill <u>per ades</u> non es bos et
estai gen <u>a luecx el a sazos</u> **25**

Anc per ma fe sol c'a'uos mal non sia
non ui nuill cors tan <u>sem d'umelitat</u>

Commentaires
Philologie : « Folcet deMarcilia dsle Ms S » ; « Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B 134 G 326 K256^{M105} O120 » ; « je supplée par le Ms A les lacunes du ce Ms E »

1 Era S ; **3** Pus que merces AS ; **5** uos AS ; **6** E pus en als domna ; **7** conoscatz AS ; **10** m auratz del tot ocaisonatz S ; **14** non es ges AS ; **17** Que ia m puesca ab uos A ; **17** Que nom pogues ab uos S ; **19-22** destregn so que trop apoderat Mas mantas uetz uos aurai mostrat Per cem sembla mon castiar nientz Pero tant S ; **23** + Tan quan ual mais sa ualors lan desuia E ges orguels A ; **24-25** + En creis orguoigl sa ualor e desuia Que ges orguoill totas uetz non es bons Et estai ben a luec e a saisons S ; **26** Non ui un cor tan sen d umilitat S; **27-28** Cum lo uostre mas sapcias de beutat Non len en p(er)don a faitz contenz Ans sai ben S.

Traduction et paraphrase : sousmis subjugué ; representation remontrance ; parfois ; en tems et lieu ; privé dénué d'honneteté

Chansonnier E (f. 136v-137)

com lo uostre mas ben sai de beutat
no·us cera ia per dona faitz contens
ans sabon be que si eron . v. sens
qual que chauzis la gensor uos penria
e·ill meiller es ab que merces hi fos
mas trop pert hom per un aip ho per dos
Ades i fauc gran sen ho gran folia
quar soi uostre e no m'en sabetz gratz
mas ia ni uueill q(ue)·m blasm'on la foud[...]
e uolria·m q(ue) ·m fos lauzatz lo sens
q(ua)r [...]on sen mou bos afortimens
e(t) anc [...] hom no s'aforti un dia
ni ieu no [...] anc bon drut nuaillos
per que m'es[...] d'eser auenturos

Vostre cerai si ia noca·us plazia
e uos [...] soi c'amors m'a ensenhat
que non creza mal respos ni comiat
q(ue) si·ls erezet mortz foro recrezens
merauill me si calacom no·us uens
ieu que·us mi lais e uos que siatz mia
mas en morrai ho cerai poderos
aquest conortz mi te de meg ioios

Bona dona de cor hi entendra
dieus quan formet uostre cors amoros
e par hi [...] a las belas faisos

Recueil E

[...]
nous cera ia perdonat faitz contens
+ans sabon be que si eron .V. sens
qualque chauzis lagensor uos penria **30**
eill meiller es ab que merces hi fos
mas trop pert hom per un ¸aip ¸ho per dos

Ades i fauc gran sen ho gran folia
quar soi uostre e ¸nom'en sabetz gratz
mas ia no uueill qu'em blasmom la foudatz **35**
e uolriam qu'em fos lauzatz lo sens
+quar se con sen mou bos afortimens
et anc +nuls hom no s'aforti un dia
ni ieu non − \ui anc bon drut nuaillos
per que m'es fors d'ef-ser− auenturos **40**

Vostre cerai si ia noca'us plazia
e uostres soi c'amors m'a ensenhat
que non − \crera mal respos ni comiat
que s'ils crezes mortz foro recrezens
merauill me si cala **45**
comnous uens ieu queus mi lais
e uos que siatz mia
mas en morrai ho cerai poderos
aquest conortz mi te demeg ioios

Bona dona decor hi entendia **50**
dieus quan formet uostre cors amoros
−epue \ e par hi… a las belas faisos

Commentaires

Philologie : 28 le ms A adjoute ce vers Cum lo uostre mas be sai de beutat No us sera A ; **29** + Enans sai be q. s. e. cinc cens A ; **30** Ceu decausitz S ; **31** Et meglior es sol sol que merce i fos S ; **31** E mielher etz A ; **33** fotz S ; **34** uostr om S ; **34** hi fatz gran sen e A ; **35** Pero men uogill S ; **37** bon S ; **37** + uolria A ; **37** + Quar de bon cor mou A ; **38** Ni anc S ; **38** + fols hom AS ; **39** bon drut S ; **40** Per quieu mesforts desser A ; **41** Vostrom serai S ; **43** creis S ; **43** creza fol A ; **44** fora AS ; **45-46** calso cum non uentz S ; **46** Vos qieu menlaiso qum siatz amia S ; **46-47** que uos lays o uos A ; **47** o ieu murrai ; **48** Tot hi murrai o serai A ; **48** en serai S ; **49** me ten de uos gios S ; **49** de miey joyos A ; **50-52** e parec be a las bellas faissos A la piece finit la ds le Ms A.

Traduction et paraphrase ; ; « pe qualité vertu » « force vigueur » ; « fortifie » ; « lasche » ; « jamais » ; « quelqu'un » ; « amoitié demi » ; « chaque jour »

Chansonnier E (f. 136v-137)
Bona dona merces hi tanheria
car s[...]pert mon senhor e uos
greu aurai [...]esmenda d'aquestz dos

Recueil E
Bona dona merces hi tanheria car . s… pert mon senhor e uos
greu aurai m… esmenda daquestz dos ./. **55**

Commentaires
Philologie: 53-55 cequi manque dans cette chanson est co upé dans l'orig.[al] ; # Au lieu de/s ces deux Envoys on lit la strophe et les deux autres Envoys suivants dsleMs S Nouelle amors ne intrat ses bausia dintz e mon cor Cim ten enamorat Et a m ferut d un ramet el costat d un dotz esgart qem fai sabiamentz don ui martiz e gausentz esciaùenz Maritz en soi c ieu no la uei cac dia En soi gausentz car mi fa tan gioios mil atantz ce no fo el rei nafos // Nouell amors m a faitz lo cor gausentz de cui soi tot lialmen ses bausia. Per cieu serai derenan plus gioios non fo paris cant alena il respog Alexandre de cor i entendia Dieus can formet uostre gien cor giois E par : ben a las belas faisos ./. S.

Traduction et paraphrase : « chaque jour »

Noms propres : « Alfonse Roy » ; « Paris » ; « helene » ; « Alexandre »

Chansonnier E (f. 188)

Ben sai e conosc ueiranen
q(ue) uers es so que·l uilas di
que nuils hom qu'es dins son aizi
trobe tot so q(ue) uai queren
e(t) anc no(n) ac malanansa
no sap que s'es malestansa
mas adonx l'es tot son deleit doblat
quan sap l'aize saluatge
e n'ama mais tot so dins son estatge

Mas d'ome·m merauill fortmen
que sap mals e bes autressi
e sap com ua·l cars al moli
e pot uiure onradamen
com pot far tan gran ufana
que suefra tal malestansa
que an per mar mas als dezamparatz
que non an peins ni gatge
la [...] to [...] aquo e fass'autre uiatge

Que·ill mes son corren
el anar d'aut[...]e de si
a gran regart ser e mati
e npoder d'aigua e de uen
e(t) es tot iorn enbalansa
e(t) a·i uestirs rouillos e moillatz
e gens d'auol linhatge
dir l'aun enueg e faraun li outratge

E qui mal ira e peitz aten
ia de be no·ill fassa hom fi

Recueil E

Ben sai e conosc ueiramen
que uerses so qu'el uilas di
que nuils hom qu'es dins son aizi
trobe tot so que uai queren
el anc nona malanansa
no sap que s'es malestansa
mas adonx l'es tot son deleit doblat
quan sap l'aize saluatge
en ama mais tot so dins son estatge

Mas d'ome'm merauill fortmen
que sap mals e bes autressi
e sap com n\u/al cars al moli
e pot uiure onradamen
com pot far tan gran ufana
que suefra tal malestansa
que an per mar mas als dezamparatz
que non an +peins ni gatge
laide tot aquo e fass'autre uiatge

Qu'eill mes son corren
elanar dauṭaṇ e de si
agran regart ser emati
enpo der daigua ede uen
et es tot iorn en balansa
et ai uestir rouillos
emoillatz egens d'auol linhatge
dir l'aun enueg e − fara \ faraun li outratge

E qui mal tra e peitz aten
ia de be no'ill fassa hom fi

Commentaires

Philologie : « Peire Rogier ds le Ms S »

5 e ci anc non ac S ; **6** ben estans S ; **11** E sap co uai car es a muli S ; **17** + pegnora ni gage S ; **19-22** Queill mermes son cozen E l onor d autrui e de si i ayant regart ser e mati En poder d aiga e de ui S ; **24** rouiglios E mugliatz e gien S ; **26** Dir l an enueg e fara li oltratge S

Traduction paraphrase : 3 pe chambre ; **12** pe charriot. megulin facon de parler p(ro)verbiale ; **23** est toujours en perplexité ; **24** pe mauvais habit usez seront ; **26** feront ; **27** qui a mal et attend pis

Intertextualité : 2-6 Proverbes du Vilain ; **2-6** ceci semble un proverbe de vilain. mal estre ceci estre encore un proverbe.

Stylistique : 9 Poe Provle Rimes fem en a.

Chansonnier E

ans ha regart per tot a qui
on uai ni perte al ribamen
e ia no·ill tengron fiansa
ni sagramen ni fermansa
ans si podon li sera lo sieus panatz
ges ieu no tenc per sage
sel c'o persec ans fai dotble folatge

Qu'ieu pretz mais iazer nutz e gen
que uestitz iosta peleri
e mais aigua fresca ab bon ui
que rausa
e mais ioia que peza(n)sa
e bos maniars e palafres assatz
q(ue) bescueitz ab auratge
e bels ostals mais que port ni ribatge

Per qu'ieu me part s'anc n'aic talen
de l'anar ni anc m'abeli
e qui·s uol segua aquest trag
e garde leuan e ponen
qu'ieu am mais estar en fransa
on ha mais ioi e(t) onransa
e(t) ab totz uens ieu penrai uas totz
en luec ferm e(t) alberguatge
e cui plaira segua aquest uiatge

Recueil E

ans ha regart per tot aqui
on uai ni perte alribamen **30**
eia no'il tengron fiansa
ni sagramen ni fermansa
anc si pi don li sera lo sieus panatz
ges ieu no tem per sage
sel'co persec ans fai dotble folatge **35**

Quieu pretz mais iazer nutz e gen
que uestitz iosta peleri
emais aigua fresca ab bonui que rausa
emais ioia que pesansa
ebos maniars e palafres assatz **40**
que bescueitz ab auratge
e bels estals mais que port \ni/ ribatge

Per quieu me part s'anc n'aic talen
del'anarni − ano **anc** −b m'abeli
e qui's uol segua aquest trag **45**
e garde leuan e ponen
quieu am mais estar en fransa
on ha mais ioi et onransa
et abtotz uens ieu penrai uas totz
en luec ferm et alberguatge **50**
ecui plaira segua aquest uiatge ./.

Commentaires

Philologie collation : **30-31** ni aperte atibamen E gia nol tengon fiansa S ; **33-35** Ans si podon li sera los ieus panatz. Ges ieu nol teno persage Ric cop(er)sec ans fa doble folage S ; **37** gusta peleri S ; **38** ransa S ; **40-42** epalafre aisitz. Ce bescuotz ab aurage E bels ostals mais ce port ni ribagie S;

Traduction et paraphrase : **35** parfait ; **37** pe juste au corps ou comme ; **41** biscuit ; **45** suivre ce train ce chemin ;

Nom propre : « France »

Divers : « Croisades »

Chansonnier E (f. 319)[40]

En raimbaut pros dona d'aut linhatge
bell'e ualens preion per drudaria
dui caualier e son d'engual paratge
mas l'uns ha pretz de gran caualaria
mas el non fai nuill autre fag ualen
e l'autres ha totz bez enteirame(n)
mas uolpils es e diguatz m'al uostre se(n)
de cal deu meils la don'esser amia

En guionet molt es meils d'agradatge
al mieu semblan de pros dona complia
sel qu'es adregz plazens de bel estatge
larcx e(t) adreitz e senes uilania
aq(ue)l uos dic que ual mais per un sen
a la dona e l'es mais d'onramen
que non es dreitz com per sol ardimen
dei'om auer bona don'en bailia

En raimbaut sel qu'es d'ardit coratge
met per si dons son cors e semblaria
q(ue) el mezes l'auer que plus car gatge
no(n) pot metre c'om lauza cascun dia
rotlan pels cops e per l'afortimen
per q(ue) deu meils iazer ab son cors gen
l'amicx arditz que sel que uai fugen
que sol ab leis iazer non auzaria

Recueil E

Enraimbaut pros d'ona d'aut linhatge
bell'e ualens preion per drudaria
dui caualier eson d'engual paratge
mas l'uns ha pretz de gran caualaria
mas el no fai nuill autre fag ualen **5**
e l'autres ha totz bes enteiramen
mas uol pils es e diguatz mal uostre sen
de'cal deu meils la donesser amia

Enguionet molt es meils d'agradatge
al mieu semblan de pros dona complia **10**
sel qu'es adregz plazens debel estatge
larcx et adre\i/tz e senes uilania
aquel uos dic que ual mais per un sen
ala dona e l'es\+/ mais d'onramen
que non es dreitz c'om per sol ardimen **15**
deiom auer bona don'en bailia

Enraimbaut sel qu'es d'ardit coratge
met per si dons son cors e s'emblaria
– qu\que el mezes lauer que plus car gatge
non pot metre com lauza cascun dia **20**
rotlan pels cops e per l'afortimen
per que deu meils iazer ab son cors gen
l'amicx arditz que sel que uai fugen
\+/ que sol ableis iazer non auzaria

Commentaires

Philologie : « On lit ds leMs du Vatican 7208 designé P la Tenzon den Guizet e den Raembaut » ; « (Gui ou Guionet… l'Interlocuteur) » ; « Voy une autre copie de cette piece sur le Ms S piece 6 et une partie dans lapiece G 608 »

1 paratge P ; **2** plazen amon P ; **2** pregon N ; **3** linatge P ; **3** quison degal N ; **4** agran pretz de caualaria N ; **5** E non ha plus nul autre faig P ; **6** toz autres bes N ; **7** digats mal N digats al P ; **8** Del qal d ambdos deu miels P ; **9** guizenet P ; **10** a pro donna N P ; **12** cortes P ; **14** + plus auinen N plus d auinen P ; **14** qa mi nopar per qe per sol ardimen N ; **14** qar non es dreigz par sol un honramen P ; **16** dona en bailia N. P ; **17** l'amics N ; **19** que Qel en mezes l auer car tan car gatge P ; **19** en sanblaria Qi li mesist l auer car plus cargage N ; **20** c lauzon P ; **24** + Car de uuloiz no taing ges qe drut sia N.

Traduction et paraphrase : 2 prient ; **7** lasche poltron ; **5-6** Amour (question d')

Noms propres : « Raimbaut » ; « Guionet » ; « Roland »

[40] Toilettée à l'aide de l'édition d'Harvey – Paterson (2010,674-678).

Chansonnier E

En guionet donas aun un uzatge
c'ab gen seruir e(t) ab bela paria
las conquer hom c'amicx brau ni saluatge
no(n) deu esser en la lor companhia
mais lor ualon l'adreit e·ill conoisen
per q(ue)·l larcx tanh qu'en aia iauzimens
meils que·l arditz qu'es auols quan deisen
q(ue) combatre no·s pot hom tota uia

En raimbaut aitan gran poderatge
ha ardimens q(ue) ia gran senhoria
no conq(ue)rra nuils hom per uolpillatge
c'alixa(n)dre uon tras per guirentia
per que ual mais a la don'e's plus gen
que am l'ardit q(ua)r cobeitatz d'argen
diria hom que l'en daua talen
s'ela·l maluais temeros retenia

Gui l'amicx larcx ses d'amor dreit uiatge
c'ab larguezas que·l reis porrus faria
conques elena e trais de son estatge
c'anc no·i fes colp d'espaza forbia
e dels amans poiria·m comtar sen
que foron drut per autretal couen
per que dona deu amar drut plazen
c'amors no uol c'om raube ni ausia

Recueil E

Enguionet donas − aim \ aun un uzatge **25**
cab gen seruir et ab bela paria
las conquer hom camicx brau ni saluatge
non deu esser enla lor companhia
mais − lar\lor ualon ladEeit eil conoisen
per quel larcx tanh que n'aia iauzimens **30**
meils que l'arditz qu'es auols quan deisen
que combatre no's pot hom − tala \tota uia

Enraimbaut aitan gran poderatge
ha ardimens que ia gran senhoria
no conquerra nulls hom per uol pillatge **35**
calixandre non trac, per guirentia,
per que ual − mas \mais ala dones plus gen
que am l'ardit − quar cobeitatz d'argen
diria hom que l'en daua talen
s'ela'l maluais temeros retenia **40**

Gui l'amicx larcx sec d'amor dreit uiatge
c'ab larguezas qu'el reis porrus fazia
conques Elena etrais de son Estaige
canc noi fes colp d espaza, forbia,
e dels amans poiriam comtar sen **45**
que foron drut per autretal couen
per que dona deu amar drut plazen
c'amors no uol c'om raube ni ausia ./.

Commentaires

Philologie : 25 Guizenet dompnas an en usatge P ; **26** ben parlar N ; **27** Conqier hom mais p(er) amicx P ; **28-30** Non uolon ia en labir compagnia Mas car ou cor = lor cortes adreig e conoissen. Per qel larc taing qe P ; **27-32** + e onrat barnage E no il ual ren ergoils ni felonia Ni anc nulz hom per −soni ferir, mantenen, se als non fer non ac nul iauzimen E iou o sai per qeu uos o comen Qe ardimenz solez ren ron enbria dsle Ms N ou la piece finit par + ; **31** dizen P ; **32** non pot hom cada dia P ; **34** segnoratge P ; **36** Et alixandre n trac per garentia P ; **37** domne P ; **38** qe cobeitatz P ; **39** dara P ; **40** se las maluos ; **41** En guizenet l amic sec dreit uiatge P ; **42** Paris P ; **43** hac elena el trais de son estatge q anc P ; **44** de sespaza P ; **45** poirra P ; Le Ms P adjoute ces deux Envois En rambaut fassan lo iutiamen Naicelona qar ha fin pretz ualen E digatz li qa li membre q om gen. si fai ensems arditz ab cortezia. En guizenet e ieu uoil eiffamen . N aicelma car ha fin pretz ualen E digatz li qe largeza e sen Acoil amors e noil platz uilania. P.

Traduction et paraphrase : **25** ont ; **30** frapper tost ; **32** chaque jour **;** **35** lascheté » ; **36** nous en prens Alexandre a temoin ; **42** + faute P Paris ; **44** fourbie ;

; Cour d’amour Nacelma D^{ame} juge damour.

Nom propre « Alexandre » ; « Paris » ; « Helene »

Chansonnier R (f. 151)[41]

Ben es dretz pus e(n) aytal portz
nos a nostre senhor trames
q(ue) ab ioy lui q(ue)iram m(er)ces
e cascus ponh a pla esfors
com sia lauzatz e grazitz
ta(n)t adreg guitz
cuy ma la mars e pluei'e uens
sofre e(t) es obediens
e q(ui)·l te(n) car
pot be esser fis cab pagar
ue(n)ra·l sentemes gazardos
ia·l seruizi no (n)'er ta(n) bos
E pus sabem c'a(n)c no feg tort
ni·l fera d'aco q(ui)l promes
ans s'en sec ades mag\s/ bes
be(n) deu uoler nostre estortz
co(n) sel q(ue)s q(ue)·ls defratz e·ls fruuitz
e·ls mal noyritz
o cuy e·l fa ui cure vale(n)s
be(n) es semblans q(ui)·ls penedens
uuelha logar
si·l cor e l'obra be noy par
ies noies pe·l forfait sofraitos
ca(n)s val maylur co(n)fessios
Per q(ue)·s degra·l pus ric pus fort esforsar com
may li plages pus ge(n) garnitz ni bos conres
ni cortezia ni deportz
no·l notz pus q(ue) sans esperitz
ymet razitz
ni ia p(er) sos bels garnimens
sol sa uida's iauniens

Recueil G

Ben es dretz pus en aytal port
Nos a nostre senhor trames
Que abioy \+/ lin queiram merces
E cascus <u>ponh</u> a <u>pla esfors</u>
Com sia lauzatz e grazitz **5**
Tant adreg guitg
C'uyma la mars e plueie uens/sofre et es obediens
E quil ten car/pot de esser fis c'alpagar
Venra'l <u>sentemes</u> gazardos **10**
Ja'l seruizi non er tan bos
E pus sabem c'anc no fes tort
Ni'l fera d'aco qu'il promes
Ans s'en sec ades mag.\s/ bes
Ben deu uoler nostre estortz **15**
Com sel [− ques] quels defratz els fruuitz
Els mal noyritz
O cuy el fa ui cure ualens
Ben es semblans quels penedens
Uuelha logar **20**
Si'l cor e l'obra \+/ be noy par
Jes noies pel forfait sofraitos
C'ans ual maylur confessios
Per que's degra'l pus ric pus fort
esforsar com may li plages **25**
Pus gen garnitz ni bos contes
ni cortezia ni deportz
nol notz pus que sans esperitz
ymet razitz
ni ia per \+/ sol bels garnimens **30**
sol s'aiida si auimens

Commentaires

Philologie : 3 l en referam D ; **4** ab plan esfors A ; **5** Qu'el DA ; 6 Tant ha dreg A ; **7-8** terre A ; **7-8** Cui mals e mars e ploie e uens DA ; **7-8** serue sab esser obediens DA ; **9** en 2 vers dsle Ms DA ; **9** Ben pot esser fis cal pagar D ; **10** centismes DA ; **11** seruezis A ; **13** Ni fara d'aisso que ns A ; **13** quenz D ; **14** magers DA ; **15** Pro deu ualer nostre conortz A ; **15** conortz DA ; **16** car cel, quels de fragz els frumitz A ; **16** car cel queis a fratz als frumitz D ; **18** Acueill els fai uiure \iauzens A/ maneors DA ; **19** Be'm sembla quels rics penedens A ; **19** Ben sembla qu'ils rics penedens D ; **21** uenen par D uen e par A ; **22** Trop miels quels forfaitz sofraitos A ; **22** Trop meils quels forsatz sofraitos D ; **22** Car mais ual lur confessios D A ; **24** plus ric plus fort DA ; **26** garnirs ni bels conres DA ; **28** Nol noz des que DA ; **29** hi met razitz A ; **29** pe rim e razitz ; **29** raitz D ; **30** sos DA ; **31** Pueis ques cortes et auinens A ; **31** Des que saui desauinens D.

Traduction et paraphrase : **4** tasche. grandeffort ; **10** at centismes centuple ; **13** quenz p que nos quilaons ; **28** <u>Noz des</u> nuise ; **29** racine.

[41] Toilettée à l'aide de l'édition de Kolsen (1910, 446).

Chansonnier R

no(n) deu doptar
q(ue) nostre senhel desampar
lo ge(n)t tene(n)t sa ni·ls pus pros
si no lur notz autra razos
Ni no(n) ac p(er) adreg deport
si·l cor no·y falsa ni la fes
q(ue) si'aysi uitiat ni pres
cal c'or nol ue(n)ga bos acortz
selh q(ue) non sap esser marritz
lo cor me ditz
ta(n) vau trebalhatz e temens
no puesc sufrir que no comens
.I. fol cha(n)tar
q(ue) cuiaua reme(m)brar
los auuols ricx de valer blos
o(n) es falhit co(n)dutz e dos
E si no fos q(ue) uals m'acort
do(n) m'aue a pessar manes
a(n)c no(n) fo(n)res miels escomes
e may m'atendera·l pus fortz
p(er) q(ue) ies iois e iouens aunitz
e pretz fayditz
ses aind'e ses be uolens
c'aysi com fo·ls com(en)samens
a ioy menar
pels pus ricx era·l v\sy/ baysar
ta(n) paucx n'i a de coranos
de far odradas messios
E qui pog'ues tarzar lar mort
. I. ior(n) o. II. q(ue) no ve(n)gues
be'(n)'estara c'om co(n)q(ue)res

Recueil G

non deu doptar
Que nostre senhel desampar
Lo gent tenent sa ni'l pus pros
si no lur notz autra razos **35**
Ni non cre per adreg deport
Sil cor noy falsa ni la fes
Que si aysi iutias ni pres
Car cor nol uenga bos acortz
Selh que non sap esser marritz **40**
Lo cor me ditz
Tan uau trebalhatz e temens
no puesc sufrir que no comens
un fol chantar
que euiaua remembrar **45**
Los \+/ auuols ricy de valer blos
o es falhit <u>condutz</u> e dos
E si no fos que uals ma cort
Don m'aue a pessar manes
Anc non fon res miels es comes **50**
E may ma tenderal pus fortz
Per que ies iois e iouens aunitz
E pretz fayditz
Se saindeses be uolens
C'ay si \+/ com fols comensamens **55**
a Ioy menar
Pels pus ricy er al [− uery \ v s y] baysar
Tan paucx nia de coranos
Defar o dradas messios
E qui pogues tarzar la mort **60**
Un iorn \+/ o deux que no uengues
Ben estara c'om conqueres

Commentaires

Philologie : 33 senher A ; **34** los plus gent tenens nils plus pros A ; **34** Los genz tenenz nils plus pros D ; **35** si non o tolh autra razos A ; **35** si nols en tol aueta rausos D ; **36** qu'en l adreit deport A ; **36** crei quel adreit D ; **37** nol falsa A ; **38** iuiatz D ; **39** Qual qu'hora no uenga acortz A ; **39** qual cora no uetiga a cortz sel D ; **40** Qui sel non sap uiure marritz A; **40** Qui non sap uiure es marritz D ; **41** Quera chauzitz A ; **41** Quera es uitz D ; **42** E quar uau A ; **42** Quan uauc trebaillatz e temens D ; **44** sol A ; **45** Ab que cuiaua DA ; **45** Ab que cuiaua DA ; **46** Los auoss rics de ualor blos nols rics D ; **47** Per ques faillitz DA ; **48** que nals ma cort DA ; **49** pondar D ; **50** Ans no(n) foro pieitz escomes DA ; **51** E mais atendra als plus fortz DA ; **52** Per qu es iois DA ; **54** ses aiude ses be(n)uolens DA ; **55** con fol D ; **56** De ioi menar DA ; **57** aital fan baissar au lo fan baissar D ; **58** Tains ni a paucs de \coratios A/ coraios DA ; **59** Cui non espauen messias DA ; **61** o dos DA ; **62** conquezes A.

Traduction et paraphrase : 47 regals festins.

Chansonnier R

e no fora(n) tan autz pos tortz
mal anc selui no(n) cre tos vitz
q(ue) fol aisitz
cui forsa ni sabers ni sens
ni mane(n)tia·l fos guirens
d'u(n) mot parlar
do(n) puesc ieu segur afiar
c'uiey no(n) so(n) ta(n) belas meysos
com d'auer pretz entrels baros
E pus p(er) auers ni p(er) sort
reys ni ducx ni co(m)s ni marq(ui)s
no vieu lo menor iorn d'u mes
com er de l'auer metr'e(n)tortz
q(ue) no·l falh tro q(u'i)ll es falhitz
e(t) l'auol critz
rema(n) e(t) mostr'a motas gens
las obras e·ls captenemens
p(er) q(ue) ·s deu dar
suenh ome c'a poder de far
ricx fatz e(n)tre n'es lezeros
q(ue) no·l remazes mals rezos
Laissem estar las auols gens
c'aysi·s tanh a far als ualens
e pessem dels turcx ergulhos
com lur auol ley caia ios
E·l senher q(ue) n'es poderos
nos co(n)duga ens sia bos

Recueil G

E no foran tan autz pos tortz
mas anc selui non cre tos uitz
que fos aisitz
cui forsa ni saber ni sens
ni manentia'l fos guirens
d'un mot parlar
don puesc ieu segur afiar
C'ui ey non son tan belas meysos
Com d'auer pretz entr'els baros
E pus per auers ni per sort
Reys ni Ducx ni coms ni marques
no uieu lo menor iorn du mes
co mer del auer metren tortz
que nol falh tro quil les falhitz
Et la uol critz
reman et mostra motas gens
Las obras el captenemens
per ques deu dar
Suenh ome c'apoder de far
Ricx fatz entre n'es lezeros
Que nol remazes mal rezos
Laissem estar las auols gens
Ca'ysi stanh a far als ualens
Epessem Turcx ergulhos
Com lur auol Ley cay aios. *
*El senher que nes poderos
nos conduga ens sia bos ./.

Commentaires

Philologie : 63 fora tant autz lo tortz A ; **63** lo tortz D ; **64** Mas eu cre qu'anc cellui non uitz DA ; **65** Quin fos auzitz A ; **65** Quin fos aissitz D ; **66** Cui uizis A ; **66** Cui uezis ni sabers D ; **69** Doncs puosc eu seguramen far D ; **70** Cuei non son DA ; **72** sabers DA ; **74** uiu lo menor iorn del mes DA ; **75** E quom er dauer mentre m tortz A ; **75** E doner d auer metre(m) en tortz D ; **76** Quelh nol falh tro que lor falhitz A ; **76** Q'l noil faill tro quel er faillitz D ; **77** E l'auols critz DA ; **78** Renha e mostra mantes gens A ; **78** Reingna D ; **80-83** Els fai blasmar/Per ques deuria soing donar/Totz hom mentre nos \nes A / lezeros/ Que non \nol ramazes mal A/ reingnes e mal ressos DA ; **84** ces 6 dern. vers manquent auMs D ; ces 6 dern vers sont ainsi ds leMsA laissem estar las auols gens. Qu'aissis fai far. Que trop es greu dels a parlar . E pensem dels turcs orgulos. Lum lur auols leys chaia ios./ A.

Traduction et paraphrase : « Turcs »

Chansonnier R (f. 5)[42]

L'autrier iust'una sebissa
trobey pastora mestissa
de ioi e de sen massissa
e fon filha de uilaina
cap'e gouel'a pelissa
uest e camiza tressissa
soslars e causas de laina
Ves lieys uau p(er) la planissa
toza fi·m ieu re faytissa
dol ay gra(n) del uen que·us fissa
senher so dis la uilayila
merce dieu e ma noirissa
pauc m'o pres si·l uen m'erissa
c'alegreta soi e sayna
Toza fi·m ieu cauza pia
destoutz me soy de la uia
p(er) far a uos companhia
car aytal toza uilayna
no(n) pot ses parelh paria
pastoriar tanta bestia
el aytal loc tan soldayna
Do(n) fays ela q(ui) q(ue) sia
be(n) conosc se(n) o fulia
la uostra parelhayria
senher so dis la uilaina
lay o(n) se tanh si s'estia
q(ue) tal la cui e(n) baylia
tener no·(n) a mays l'ufayna
Toza de ge(n)til afayre
cauayers fo uostre payre

Recueil G

Lautrier ius \uis/ una \+/ sebissa trobey
pastora \+/ mestissa
de ioi e de sen \+/ massissa
e fon filha de uilaina
cape gouele pelissa uest e ,camiza, **5**
tressissa, sol lars e causac de laina
Ves lieys uau per la ,planissa,
Toza firmieu refaytissa
Dolay gran del uen queus fissa
Senher so dis la uilayna **10**
merce dieu e ma ,noirissa,
Pauc mo pres siluen me rissa
C'al egreta soi e sayna
Tosa fi mieu cauza pia
Destoutz me soy dela uia **15**
Per far a uos conpanhia
Car aytal toza uilayna
non pot ses parelh paria
Pastoriar tanta bestia
El aytal loc tan soldayna **20**
Don \^^ faysela/ qui que sia
Ben conosc sen o fulia
La uostra pare lhayria
Senher so dis la uilaina
Lay no setanh si sestia **25**
Que tal la cujen baylia
Tener non a mays l'ufayna
Toza de gentil a fayre
Cauayers fo uostre payre

Commentaires

Collation : **1** iost una A ; **2** + fatissa S ; **3** + mestissa S ; **4 -5** ce son figllia de uilary capa e gonella ep S ; **5-6** uiest e camitz tralissa . soliers e causa de lana S ; **6** treslissa Notlors e caussas de layna A ; **7** tinc A ; **7** uins S ; **7** ,calmissa, S ; **8** fem cure fatissa S ; **9** del frec ce uos fissa S ; **10** so m dis la uilana S ; **12** Non tem lof reg sil er tissa S ; **13** sana S ; **13** Qu alegreta suig A ; **14** Bella res doussa e pia S ; **15** E soutz me son S ; **17** Caital toza reuillana S ; **18-19** ses plazen paria A Non den aueṛ anta bestia // Gardar sen parehll paria // En aital terra solana S ;**19** Pasturgar A ; **20** En aital luec A ; **21** Dons dis elha qui quem sia A ; **21** Don fit ella qi cem sia S ; **22** folhia A ben e follia S ; **23** parelhairia A ; **23** pareglieria S ; **24** so m dis la uilana S ; **25** Lay on se tanh A ; **25** La dousetta si sestia S ;**26** Ce me cugia en balia S ; **26** nona ma lufana S ; **28** perloigieu ueiaire S ; **29** Caualiers fon A S.

Traduction et paraphrase : **1** sepes se pee ou sevée ; **3** habillement enumeration deses parties ; **5** souliers chausses ; **7** plaine ; **7** j allay ; **8** Touse fis je ; 10 paisanne ; 15 detourné ; **19** faire pasturer ; **19** bestail ; **20** solitaire seule ; **22** folie ; **27** pe dupperie.

[42] Toilettée à l'aide de l'édition de Dejeanne (1909, 137).

Chansonnier R	**Recueil G**		**Commentaires**
que·us engenret e la mayre	Que’us engenret e la mayre	**30**	**Collation : 30** Qe uos engert S ; **31** Car fo cortesa uilana S ; **32** On plus uos S ; **33** Et eu per lo guoi S ; **34** Si m foletz S ; **35** De tut mon lin et S ; **36** Vei reuertir e traire S ; **37** Aluetz og et alaraire S ; **38** som di la uilana S ; **38** Mas tals A ; 38 E tals es caualcaire S ; **40** Quatrestal A ; **40** Caltrestal o deuria S ; 41 Los seys iorns la setmana A ; **41** Lo sieis giorn S ; **42** Toza A ; **42** Bella fim ieu gentil faida S ; **43** Vos astret quan A ; **43** Vos faisonet com fos nada S ; **44** Fina beutat esmevauda S ; **45** Vos donet tosetta uilla S ; **46** E saria uos doblada S ; **47** Ab sol una tropellada S ; **48** sotrayna A ; **48** Cieu sobran e uos sottana S ; **50** Pus en A ; **50** Tuta en seria enueada S ; **50** Quar uostr amor tan m agrada // Senher so dis la uilayna // Per so m auretz per sondada ; **50** E fol parlatz m auetz paiada // segner som dis la uilana // Per aiso n auretz soudada // Al partir bada fol bada S ; **55** per uzatje A ; **54-55** Bella musa me lia es estragn // Cor \e/ saluagie // Dame si al omperer usagie S ; **57** Qu ab A S ; **60** non enjayna A ; **60** non engana S. **Traduction et paraphrase** : **30** engendra ; **33** joye plaisir ; **37** laboureur ; **41** six ; **42** Fée A fée ; **43** fea dona ; **48** souscrise qui est dessous ; **55** en apoivoise.
ta(n) fon corteza vilayna	Tan fon corteza Vilayna		
com pus uos gart m’es belayre	Com pus uos gart m’es belayre		
e pel uostre ioi m’esclaire	E pel uostre ioi m’es claire		
si fossetz un pauc \h/umayna	si fossetz un pauc humayna		
Senher mo(n) ge(n)h e mo(n) ayre	Senher mon genh e mon ayre	**35**	
uey reuerdir et atrayre	vey reuerdir et atrayre		
a laina de l’arayre	A la˙uia del arayre		
senher so ditz la uilayna	Senher so ditz la uilayna		
mays tal se fay caualgayre	Maystal se fay caualgajre		
c’arcetal deuria fayre	Carcetal deuria fayre	**40**	
lo . vi. iorns de la semayna	lo vi iorns dela semayna		
Tota fi·m ieu ge(n)til fada	Tota fi’m’ieu gentil, fada,		
vos adastrec ca(n) fos nada	Vos adastrec can fos nada [v]		
d’una beutat esmerada	D’una beutat, esmerada,		
sobre tot’autra vilayna	Sobret ot autra uilayna	**45**	
e seria·us be doblada	E s eria’us be doblada		
si·m uezia .i. uegada	Si’m uezia. I. uegada		
sobiras euos sotira\i/na	Sobiras euos sotiraina		
Senher ta(n) m’auetz lauzada	Senher tant m’auetz lauzada		
pus e(n) pretz m’auetz leuada	Pus ,ne, pretz m’auetz leuada	**50**	
p(er) tal n’auret p(er) soldada	Per tal nauret per soldada		
al partir bada fol bada	Al partir −f bada fol bada		
e la muz’a meliayna	E la muza meliayna		
Toza fel cor e saluatie	Toza fel cor e saluatie		
adomesg’om p(er) uzarie	Adomesg’om puzatie	**55**	
be(n) conosc al trespassatie	Ben conosc al trespassatie		
c’ap aital toza uilayna	C’ap aital toza uilayna		
pot om far ric co(m)panatie	Pot −h om far ric conpanatie		
ab amistat de coratie	Ab amistat de coratie		
can l’us l’autre no(n) e(n)iaina	Can l’us l’autre non ne iaina	**60**	

Chansonnier R

Don hom cochat de folatie
eus p(er)met eus pleuisc gatie
si·m faziatz omanatge
senher so dis la uilayna
mays ges p(er) .i. pauc dintraie
no(n) uuelh mo(n) despieuselatie
camiar p(er) nom de putaina
Toza tota criatura
reuert sego(n) sa natura
parlem ab paraula pura
fi·m ieu tozeta uilayna
a l'abric lo(n)c la pastarra
q(ue) miels n'estaretz segura
p(er) far la cauza dossayna
Don oc mas sego(n) drechura
serca fol sa folatura
cortes cortez'auetura
e·l vilas ab la uilayna
e mans locs fay sofraytura
q(ue) noy esgardo mezura
so dis la gen ansiayna
Bela de uostra figura
non vi autra pus tafura
ni de so(n) cor pus trefayna
Don lo niauetz nossatura
q(ue) tals bad'e(n) la pe(n)chura
c'autre n'esbera la mayna

Recueil G

- Don hom cochat de folatie
Eus permet eus pleuisc gatie
Si'm faziatz omanatge
Senher so dis la uilayna
mays ges per un pauc dintraie **65**
non uuelh mon des pieuse latie
camiar per nom de putaina
- Toza tota creatura
reuert segon sa natura
Parlem ab paraula pura **70**
fimieu tozeta uilayna
A l'abric lonc la pastura
Que miels n'estaretz segura
Per far la causa ,Dossayna,
- Don oc mas segon drechura **75**
Serca folsa folatura
Cortes \+/ cortes auentura
E'l uilas ab la uilayna
E mans locs fay so fraytura
Que noy esgardo mezura **80**
So dis la gen ansiayna
- Bela de uostra figura
non ui autra pus tafura
ni de son cor pus trefayna
Don lonjauetz \+/ nossatura **85**
Que tals \+/ baden la, penchura,
Cautre nesbera la, mayna, ./.

Commentaires

Philologie : « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D 860 »

Collation : **61** Donc hom cocios de folagie S ; **62** hieus promet e us plenisc guatge A ; **62** Gur e pleu e promet gagie ; **63** Antz fariatz omenagie S ; **64** som dis S ; **65** dintratge A ; **66** desputzelhatge A ; **66** Non uogll dar mon puoselagie// Per sol un petit doutrage // Cangiar mon nom p(er) putana S ; **69** Reuent assa A ; **68-74** Bella tota creatura // Reuertis a sa natura // Periglia pareglia pura // Deuan eu et uos uilana // A l abric lonc pastura // Car mielltz n estaretz segura // Per far paregllia dousana S ; **75** Donc mais segon dretura S ; **76** folh la folhatura A ; **76** cerca foll la foletura s . + cortez auentura A ; **77** El gai corteza uentura S ; **78** El uilan ab la uilana S ; **79** Eps mans locx fan A ; **79** C'en trop loc fai sen fractura S ; **80** non esguardon A ; **80** Ont om noi garda mesura S ; **81** so ditz la gient antiana S ; **82 -84** « Bella anc e uostra natura // Non ac anc una plus tafura // i en tuta gien cristina S ; **85** + non satura A ; **86** + bada en A ; **87** Qu autre n espera A ; **85-87** Don la can ue taus aiura // Ce ta lgara la pentura // C autre n espera lo mano ; **86-87** Gies non gara la, pintura, // Cal cen espera la , mana, S.

chambres peintes peinture ; **87** dou present bona mancha. **Traduction et paraphrase** : **62** jure. promet ; **65** pe vente revenu ou deniers. donnez pour conclurre un marche ; **66** pucellage ; **69** retourne ; **74** douce chose deduit d amour accouplement ; **81** ancienne ; **86** A Peinture plafond ou

Chansonnier R (f. 6)

Chantaray d'aq\i/st trobadors
q(ue) chanto(n) de mantas color\s/
e·l sordeior cuia dir gen
mas a cha(n)tar lor er a lors
qu'entrementre·n aug. c. pastors
c'us no sap q(ue)·s mo(n)t ot dize(n)
D'ayso mer mal .p. rotgiers
p(er) q(ue) n'er encolpatz premiers
car chantet d'amor a preze(n)
e coueugra·l mielhs us sautiers
(et) e(n) la gleyza us ca(n)deliers
portar ab gra(n) ca(n)del'arden
E·l sego(n) guiraut de bornelh
q(ue) sembl'odre sec al solelh
ab so magre cantar dole(n)
q(ue) ca(n)ta uielha porta selh
e fis uezia en espelh
nos prezaria .i. aguile(n)
E·l ters .B.de ue(n)tadorn
q(u'e)s me(n)res de(n) bornelh .i. dorn
may e(n) so(n) payre ac bo(n) sirue(n)
p(er) trayr'ab d'art manal d'albor(n)
e sa mayr'ecalfaua·l forn
et amassaua l'isserme(n)
E·l cart de briua·l lemozis
us iogla\r/s pus preze(n)tis
q(ue) sia tros q(u'e)n beneue(n)
e se(m)blaria'us pelegris
malautes ca(n)t canta·l mesq\i/s

Recueil G

Chantarai daquist trobadors
Que chanton de mantas colors
El sordeior cuia dir gen
Mas a chantar lor er a lors
Qu'entremetre n'aug cent pastors
C'us no sap ques mon tot dizen.
Dayso mer mal .|p.| Rotgiers /
Per que net encol patz premiers
Car chantet d'amor apresen
E couengral mielhs us sautiers
Et en la gleyza us candeliers
Portar ab gran candel arden.
El segon / guiraut/de / Bornelh/
Que semblo dresec al solelh
Ab so magre cantar dolen
Q°. canta uielha porta selh
E fis uezia en elpelh
No's prezaria un – aguilen
- El tiers /B./ de/Ventadorn/
qu'es menres d'en bornelh un dorn
may en son payreat bon siruen
Per trayrab dart manal dal born
E sa mayre calfaual forn
Et amassaua lis'sermen.
El cart de Briual lemozis
us io glars pus prezentis
Ques iatros quen beneuen
E seblariaus pelegris
Mal autes cant canta'l mesquis

Commentaires

philologie : « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D 860 »

collation : **3** cuida A ; **4** alhors A ; **6** ques meton diten A ; **7** met mal peire rogier A ; **8** n er ecolpatz A ; **11** en la gleire zun A ; **14** sembla drap sec A ; **15** Que son A ; **16** Que canta uielhas A ; **17** E sis uezia en espelh A ; **18** agolen A ; **21** Mas en son pair ac A ; **22** Per trait ab arc, manal, d,alborn, A ; **26** ioglaretz A ; **27** Que sia bro en benauen A ; **28** E semblaria pelegris A

Traduction et paraphrase : **2** facons ; **11** eglise ; **16** portense de seaux ; **18** glan ; **20** darne mesuis ; **23** arc a la main fais d'ivoir ou d'aubier ; **24** sarments ; **26** agréable gracieux

Noms propres : **7** Peire Rogier troubad[e] ; **13** Guiraut de Bornalh troubad[e] ; **19** Bernart deVentadorn troubad[e] ; **20** Bornelh ; **25** Briual Lemozis troubad[e] ; **27** Benevent.

Chansonnier R

c’a pauc piatat no me’(n) pren
E.n .G. de briues lo q\i/ns
q(u’e)s maluatz defors e dedins
e ditz totz sos chans raucamens
p(er) qu’ieu no(n) pres res sos retins
c’atresta(n)t se’(n) faria’us chis
e dels uelhs sembla uout d’argen
E.l seizes nelias gaumars
q(u’e)s cauayers e uay ioglars
e fay o mal qui.l oy cossen
ni.l dona vestirs bels ni cars
c’ayta(n)t ualrials agues ars
q(u’e)nioglaritz se’n fo(n) ia cen
E. p. bermon si bayset
pus q(ue) .l coms de tolosa.l det
ca(n)c no so anet d’auinen
p(er) q(ue) fo(n) cortes q\i/.l raubet
e fe o mal car no.l talhet
aq\o/ q(ue) ho(m) porta pe(n)de(n)
El oche(s) .B. de saychac
ca(n) degu(n) bo mestier no(n) ac
may q(ue) uay menutz dos q(ue)re(n)
ca(n)c de pueys no.l preziei .i. brac
pus a.(n) b(er)tra(n) de cardelhac
q(ue)s un vil ma(n)tel suzolent
E.l noues es e(n) ray(n)bautz

Recueil G

Ca|pauc|pratat|no m’en pren
- En|G.| de|Briues|lo quins
Qu’es maluatz de fors e dedins
E dis totz sos chans raucamens
Per quieu non pres res sos retins
C’atrestant sen faria us chis
E dels uelhs sembla uout d’argen
- El seizes /nelias/gaumars/
Qu’es cauayers e uay ioglars
E fay o mal qui loy cossen
n’il dona uestirs bels ni cars
C’aytant ualrias agues ars
Quan io glaritz s’en son ia cen.
Et .|p|. |Bermon| si bayset
Pus qu’el coms de Tolosa’l det
C’anc no soanet d’auinen
Per que fon cortes qu’il raubet
E fe o mal car nol talhet
A q°. que hom porta penden
E l ochen |B|de|Saychac|
Can degun bo mestier non ac
May que uay menutz dos queren
C’anc de pueis nol pres iei un brac
Pus am bertran de| cardelhac|
Ques un uil mantel subs o lenc
El noues es em Raymbautz

Commentaires

Collation : **30** pietatz A ; **34** pretz A ; **35** chins A ; **36** huelhs A ; **37** El seizen nelias gausmars A ; **41** ualrials A ; **42** Quenioglaritz A ; **43** Se baysset A ; **49** Bernart de Sayssac A ; **50** Qu’anc negun bon A ; **51** Mas A ; **53** an Bertran de cardlhac A ; **55** En rayambautz A.

Traduction et paraphrase : 34 airs ; **36** pe une image d argent ; **38** chevalerie et Jonglerie A ; **42** devenu jongleurs ; **52** prisai la valeur d’un braque.

Noms propres : 31 Guillem de Briues troubad[e] ; **37** Elias Gausuiars Troubad[e] ; **43** Peire Bermon troubad[e] ; **44** Toulouse (le C[te] de) ; **49** Bernart de Sayssac troubad[e] ; **53** Bertran de Cardalhac troubad[e] ; **55** Rambaut troubad[e].

Chansonnier R

Q(ue)·s fa p(er) so(n) trobar trop bautz
mays yeu lo torni a nien
q(ue) no(n) es alegres ni cautz
e ieu pres trop mays los ribautz
q(ue) ua(n) las almoinas q(ue)ren
E n'ebles de sanha·l dezes
a cuy a(n)c be(n) d'amors no(n) pres
si tot se cha(n)ta de coyde(n)
uilanetz es e fals paies
e dis nom q(ue) p(er) do\s/ pogues
lay se logua e lay seue(n)
E l'o(n)ze guossalbo rozitz
q(ue).s fa p(er) so(n) trobar formitz
ta(n) q(ue) caualaria fen
et a(n)c no fo ta(n) be(n) guarnitz
q(ue) p(er) el fos dos colps feritz
si doncs no.l trobet e(n) fuge(n)
E.l dotzes us petitz lombartz
q(ue) clama so uesi coartz
(et) el es daq(ue)l eys parue(n)
p(er)q(e) us sonetz fay goliartz
ab motz a maribotz bastartz
e luy ape(l)l'om cossere(n)
Peyre d'alu\e/rnhe a tal uotz
q(ue) ca(n)ta com granolh e(n) potz
e lauza.s trop a tota ge(n)
p(er)o maystre es de totz
ab c'un pauc esclazis sos motz
c'a penas l'u(n)s ho(m) lo\s/ e(n)te(n)

Recueil G

Ques fas perso trobar trop hautz
Mays ieu le torni a nien
Que non es alegres ni cautz
E ieu pres trop mays los ribautz
Que uan las almoinas queren.
En|ebles| de|sanha'l|dezes
A cui anc ben d'amors non pres
Si tot se chanta de coyden
Vilanes es e fals paies
E dis nom que per dos pogues
Say se logua e lay seuen.
El onze/guossalbo//rozitz/
Que's fa per son trobar formitz
Tan que caualaria fen
Et anc no fo tan ben guarnitz
Que per el fos dos colps feritz
Si doncs nol trobet en fugen .
El dotzes us petitz lombartz
Que clama souen si coartz
Et el es d'aquel eys paruen
Per queus sonetz fay goliartz
Ab motz¸ amaribotz bastartz¸
E lui apelom cosseren.
Peyre|d¬¬|aluernhe|a tal uotz
Que canta com granolh|en potz
E lauzas trop a tota gen
Per o maystre es de totz
Ab cun pauc esclazis sos motz
C'apenas l uns hom lo\s/. en ben./.

Commentaires

Collation : 56 Ques fai per son trobar trop bautz A ; **59** pipautz A ; **60** almornas A ; **61** En nebles de sancha'l A ; **64** pages A ; 65 E ditz que per dos poges A ; **66** si uen A ; **69** cauallairian fen A ; **75** Mas elh es A ; **76** Per ques sonetz fai gualiartz A ; **77** amaribot A ; **78** cossezen A ; **80** em potz A ; **82** Pero maiestres A ; **83** esclarzis A ; **84** Quapenas nulhs hom los enten A.

Traduction et paraphrase : **65** pugoise monnoye

Intertextualité : **63** pe Le Roman de Caeden

Noms propres : **61** Ebles de sanchas nauba+ ; **67** Guossalbo Rozits troubad ; **73** Cossezen [rature] troubad[e] lombard ; **73** Lombard ; **79** Peire d'Aluernhe troubad[e]

Chansonnier R (f. 13)[43]

Car’amia doss’e franca
couinens e bela domna e bona
mon cor a uos s’abandona
si c’ab autra no s’estanca
p(er) que·us port amor sertana
ses erguelh e ses ufana
e mays dezir uostr’amansa
que lombardia ni fransa
Car uos es arbres e bra(n)ca
o(n) frug de gaug se sazona
p(er)o qi a uos s’adona
no(n) tem folzer ni laua(n)sa
car uostr’amor segan(a)
garis e·m reue e·m sana
e·m tol enuey e pezansa
ab gaug de fin’alegra(n)sa
C’ab color uermelh’e blanca
fina beutat uos fayson
ad dops de portar corona
sus e(n) l’enperial blanca
e car es doss’e hum(a)na
teno·us tuyt per sobirana
de ioy e de be(n)esta(n)sa
e de ualor e d’o(n)ransa
Ies no·s dol de pe ni d’a(n)ca
la bela na guillemona
ni es falsa ni felona
ni no porta soc ni sa(n)ca

Recueil G

Cara mia doss’e franca
Covinens e bela domna e bona
Mon cot − s \ a vos s’abandona
Si c’ab autra no s’ẹstanca¸
Per que’us port amor sertana **5**
Ses erguelh e ses ufana
E mai+ys desir uostr’amansa
Que lombardia ni fransa.
Car uos es arbres e branca
on frug de gaug se sazona **10**
Pero qui a uos s’adona
non tem folzer ni lauansa
Car uostr’amor segān\n/
Garis e’m reue e’m sana
E’m tot enuey e pezansa **15**
ab gaug de fin’alegransa
C’ab color uermelh’e blanca
Fina beutat vos fayson\u/
Ad ops de portar corona
Sus en l’enperịal blanca **20**
E car es dos[long]+s [long]e hum(a)na
Teno’us tuyt per sobirana
deioy e de benestansa
E de ualor e d’oransa
Jes no’s dol de pe’ni d’anca **25**
Labela naguilhemona
ni es falsa ni felona
ni no porta ¸soc ¸ni ¸sanca¸

Commentaires

Philologie : « Voy d’autres copies de cette Piece sur les Mss T 102 V°. »

« Ms. d’Urfé fol. 13. R°. col. 2. Chan.134. »

1 Car amigua dolse A ; **2** e bell e bona A ; **10** sa sazona A ; **12** lavanca A ; **13** segurana **A** ; **14** reven A ; **15** tolh A ; **18** faissona A ; **20** banca A ; **21** dolse humana A ; **24** d onransa A ; **25** de pe ni d anca A ; **26** guillamona

Traduction et paraphrase : **12** foudre. ; **12** Pe innondation lavange ; **13** assurée ; **23** Langue Provle façons de p(ar)ler figées ; **24-25** facon de parler figurée pour dire marcher droit ; **25** pe hanche

Stylistique : **4-5** « PoeProv[le] rimes difficiles canses des expressions extraord[re] figurées »

Noms propres : **8** Lombardie ; **8** France ; **26** Guillelmona

[43] Toilettée à l’aide de l’édition d’Anglade (1913).

Chansonnier R

anc ta(n) ge(n)til sieutadana
no nasquet ni tan dossana
neys la filha na costansa
per cuy iouens sauten dansa.
Vielha richa tenh p(er) manca
can a poder e non dona.
e acuelh mal e pietz sona
pres la mens q(ui) s'era ranca
mal de gentil castelana.
te fayt'ab color de grana.
am mais la bon'esperansa.
q(ui) pel frozida ni ransa.
Qui d'e(n) diego s'ara(n)ca
no(n) a − pod \ mestieir mas q(ue)·spona
o c'om tot uieu lo retona.
en priuada pozazanca.
A ley de chiecha uilana
recreze(m) cor de putana
sitot al tanilat se la(n)sa
ni·s ponha d'omplir sa pa(n)sa.

Recueil G

Anc tan gentil sieutadana
no nasquet ni tan dossana
neys la filha na costansa
Per cuy iouens sauten dansa
Com no(m)− m poiria ab ¸planca¸
Gitar del linh de nabona
Car en tan com reuirona
Cels non a saura ni ¸danca¸
Tan auinen crestiana
ni iuzeva ni pagana
Que denan totas s'enansa
Vostra couinens semblansa.
Vielha richa tenh per manca
Can apoder e non dona
E acuelh mal e pietz sona
Pres la'mens que s'era ranca
mas de gentil castelana
Be fayt'ab color de grana
Am mais labon esperansa
Que pel frozida ni ransa
Qui den diego sa ranca
non a mestier mas qu'espona
o c'om tot uieu lo tebona
Enpriuada pozazanca
Abey de chiecha uilana
Recrezen cor de putana
Si tot al taulat se lansa
ni's ponha d'omplir sa pansa./.

Commentaires

29 ciutadana A ; **30** dolsana **A** ; **32** saut e dansa A ; **34** ling de narbona A ; **38** juzieva A ; **42** Quant A ; **43** pieitz A ; **44** Pretz la meins que si era A ; **46** Ben fait ab A ; **48** roncida A ; 49 Sarranca A ; **51** O quom tot viu **A** ; **52** pozaranca A ; **53** A lei de chica A.

Traduction et paraphrase : **29** citadine ; **30** douce ; **32** Lang Prov[le] expressions figurées ; **38** juisve ; **52** fosse pourrie pe un privé.

Noms propres : **31** De Constance ; **34** De Narbonne famille ; **45** Castillane ; **49** Diego (don).

Chansonnier R (f. 16)[44]

Pos li baron son irat e lur peza
d'aquesta patz c'an facha li duy rey
faray chanso tal q(ue) cant er apreza
a cada un sera tart q(ue)gerrey
e non es dreg de rey qu'en patz estey
dezeretatz e q(ue) p(er)ga son drey
tro la demanda que fay a conqueza
Ben au camiat honor p(er) auoleza
segon c'aug dir bergonhos e franses
a rey arm(a)t o tenh yeu auoleza
cant es armatz c'a playdeyar estey
e fora miels p(er) la fey que uos dey
al rey felip q(ue) mogues lo desrey
q(ue) playdeyar armatz sobre la gresa

Recueil G

Pos li baron son irat e lur peza
d'aquesta patz c'an facha li duy rey
faray chanso tal que cant er apreza
a cadaun sera tart que gerrey
E non \+/es dreg \- bel D/ de rey qu'en patz estey **5**
Dezeretatz e que <u>perga</u> son drey
Tro la demanda que fay a conqueza.
\+/Ben an camiat \2/ honor per auoleza
Segon caug dir Bergonhos e franses
A rey armat o tenh yeu auoleza **10**
Cant es armatz cap lay deyar estey
E fora miels per la fey que uos dey
Al rey felip que mogues lo desrey
Que playdeyar armatz sobre lagresa.

Commentaire

Philologique : « Voy une autre Copie de cette Piece sur le Ms C piece 194 et sur leMs A fol 141 R col 2 » ; « c'est la mesme que Puoiols Barons enoia . qi est le 777 du Ms du Roy 7225 [D 777] et ds le Ms du Vatican 3208. I. ~~ou il y a bcp de vers transposez~~ » ; « Voy la copie q[e] j'en ai sur le Ms C . 194. au quel les Mss I et D sont confirmes pour l'arangem[t] des strophes qui sont fort mal rangées ds le Ms G. ».

Collation : **1** Pois als barons enoiias D et O ; **4** <u>cazqun</u> D ; **5** Qe O ; **5** bel D ; **5** mes bel I et D et O ; **6** ni qe perda I et D et O ; **8- 12** Ad – ambedos ten hom ad \da D/ auolesa // Car an o fag plait don queg qe lor sordei \ an fait plai do rues dels lo sordei O/ // V. \cinq/ ducz a la corona francessa // + E sils comtatz son a dire \la rend O/ li trei aras mens li trei O \ + E daqel cinc son/ // E de guiortz pert lo ses e l'esplei // E taersins roman sai entrepei // E bertaigna e la terra engolmesa I et D ; **10-14** Rei armat lo ten hom a flaquesa qua(n)t es en cams e vai queren \eis el e demanda son drei/ plaidei. Ben an camiat honor percobetosa.\Ben ha camzat O/ Segon ga\+/ng dir borgoignon e francei. E valgrans mais per la fe q(ue) vos dei. Al rei felip comenses \comensat O/ lo desrei. Qui \Qe O/ plaideiar armatz sobre sa \la O/ glesa. I et O.

[44] Toilettée à l'aide de l'édition de Gouiran (1985, 593)

Traduction et paraprase : 4 Un chacun ; **6** perde ; **8** « queg de lor chacun d'eux » ; **8** « sordei est avili deshonoré » ; **14** glesa eglise.

Chansonnier R

Si·l reys engles a fayt do ni largesa
al rey felip dretz es q(u'e)l li mercey
q(u'e)l fes lieurar la moneda e(n)glesa
q(u'e)n fra(n)sa·(n) so(n) carzit sac e correy
car d'esterlis fon lo premiers co(n)res
q(ue) descofiro(n) la ge(n) campanesa
Ies aytal fi no met+ reys e(n) proesa
com aq(ue)sta ni l'autra non la grey
e no(n) es dretz c'om li bays sa riq(ue)sa
q(u'e)ls saudu(n) a fag uirar ab sey
e te(n)gra si el e(n)chiers e(n) defey
e no(n) o dic p(er) so mas car mi pesa
Lo sort e(n)ricx ditz paraula corteza
c'ab so nebot uit tornat e(n) esfrey
q(ue) desarmatz uolgr'auer la fin preza
ca(n) fon armatz no uolc penre playdey
e no semblet ges so senhor d'orlhes
q(ue) desarmatz fon de peior m(er)ce
q(ue) ca(n)t el cap ac la ue(n)talha mesa
A dugatz a la corona franceza
e dels comtatz son a dire li trey
e de (n)iort p(er)t la rend'e les pley
e caersin rema(n) say a m(er)cey
e bretanha e la terr e(n)golmesa
Vay siruentesc p(er)apiol a de rey
tu t'e(n) iras a leo part ualey
mo(n) yzembart e(n) la t(er)ra d'artesa
E digas li·m c'a tal dona m'autrey
q(ue) iurar puesc marues sobre ma ley
q(ue)·l genser es del mo(n) e·l p(us) cortesa.

Recueil G

\-/Sil reys Engles \3/ a fait do ni largesa
A rey felip dretz es qu'el li mercey
Qu'el fes liurar la moneda englesa
Qu'en \+/ fransan son carzit sac e correy
Car desterlis fon lo premiers conres
Que desco-nfiron lagen campanesa.
Ies aytal fi no \4/ met reys en proesa
Com aquesta ni l autra non lagrey
E non es dretz com li bays sa riquesa
Quels saudun a fag uirar ab sey
E tengra si elenchiers en defey
E non o dic per so mas car mi pesa.
Lo sort enricx\5/ ditz paraula corteza
Cab sonebot uit tornat en esfrey
Que des armatz uolgrauer la fin preza
Can fon armatz no uolc penre playdey
E no semblet ges \+/ so senhor dorlhes
Que des armatz fon de peior merce
Que cant el cap ac la uentalha mesa
\+/ A dugatz ala \6/ corona franceza
E dels comtatz son a dire li trey
E deniort pert la rende les pley
E caersin reman say a mercey
E bretanha e la terren gol mesa.
Vay siruentesc per apio la de rey
tu ten iras ale-us\o part ualey
mon yzembart en la terra d artesa
E digas li\+/m ca tal dona ni autrey
Que iurar puesc marues sobre maley
Quel \+/ genser es del mon el pus
cortesa./.

Commentaires

Collation : **15** li fes don I et D ; **18** farsit O ; **18** franssa son ca(n)sitz I ; carsitz D **19-20** no(n) foron angevin ni mansei // Que d'e sterlins favol premier conrei. // Que desconfi la lov gen campanesa I et D et O ; **21** + Reis aital patz no meillura proesa I et D et O ; **22** - Ni autra com li grei I et D et O ; **23** Ni deus offrir co(m lo bais sa riquesa ; **25-27** Puois essaudu atornat de ves sei // Lo reis enrics \henrics O/ e mes en sou destrei // E non cuges qa so home \cuzes qas a O/ s autrei// Sel feu d Angeu li mernia una tesa I et D et O ; **28** + Lo sor guenris I et D ; **28** Lo sor geriu O ; **29** + Qant son nebot I et D et O ; **30** Tot D ; **30** uolgra fos la fis presa D ; **30** + Volc qe fos la fis p(re)sa O ; **31** fo O ; **31** for D ; **32** lo seignor d Orlei I et D et O ; **33** mercei D et O ; **34** vetailla O ; **40** Vai papiol mon sirventes – adrei – et D et O ; **41** me portaras part crespin en Valei I et D et O ; **42** terra Artesa O ; **43** li ca tal dona soplei I et D et O ; **43** Que mar uos \ marvec D et O/ po jurar sobre la lei I et D et O ; **45** meiller I et D.

Traduction et praphrase : **18** « chargez » ; **18** « courroyes bourses »

Chapitre 6 Étude qualitative des copies modernes des recueils E et G

Les recueils de Sainte-Palaye sont des copies de manuscrits médiévaux effectuées par plusieurs scribes que nous n'avons pas encore identifiés.[45] De ce fait, lorsque l'érudit lit ses recueils, il ne travaille pas sur un matériau brut mais sur un déchiffrement du texte médiéval et, par conséquent, une première réception de ce dernier. La lecture de l'écriture de manuscrits médiévaux relève déjà en effet de l'interprétation, puisqu'il faut comprendre le fonctionnement de leurs graphies, la signification des abréviations induites par le sens des vers (eux aussi sujets à plusieurs lectures), et la disposition de ces derniers. En outre, les choix formels de copie – tels que la conservation des colonnes, celle des points de séparation ou, au contraire, la modification de la mise page par les retours à la ligne et les espaces blancs – participent également au processus de réception, dans la mesure où ils jouent un rôle dans l'appréhension et la mobilité de l'œuvre (Chartier 2021, 12).[46]

Néanmoins, cette médiation du texte par la copie n'a rien d'étrange, les érudits des Lumières ne travaillant pas directement sur les documents anciens. La préférence est généralement donnée aux transcriptions diplomatiques des sources historiques : des copies commodes ayant l'avantage de ne pas être fragiles comme leurs modèles, et théoriquement « aussi fidèle[s] que possible [à leurs modèles], dans l[es]quelles l'éditeur respecte les unités graphiques et la distribution des textes en colonnes, en se contentant de résoudre les abréviations conformément aux habitudes des différents copistes » (Zufferey 1987,13). L'historien du XVIIIe siècle attend de ses secrétaires des transcriptions de documents d'archives d'une grande fidélité (voir Gossman 1968, 153 et Bresslau 1912, 25-28), d'où l'application des scribes à fournir des documents altérant le moins possible l'original et le moins susceptibles de déformer la vérité historique qu'ils relatent (Barret-Kriegel 1990, 44-45). Ces principes n'excluent toutefois pas le contrôle des commanditaires. En ce qui concerne Sainte-Palaye,

[45] Le scribe Mouchet est connu pour avoir copié des textes d'ancien français à la demande de Sainte-Palaye, mais il ne nous semble pas avoir pris part aux transcriptions des poèmes des troubadours. Jacques Lemaire (1979, 140) dit qu'il aurait transcrit pour l'académicien une partie des dits de Baisieux sur le ms. de Turin G. I. 19 : cette copie est conservée par le ms. Paris, BnF Moreau 1727 f. 196. Nous avons comparé la main de cette copie avec celles de nos manuscrits et n'avons pas trouvé de similitudes entre elles.

[46] « Les transformations des formes de publications sont une autre raison de la mobilité des œuvres. Entendue au sens que lui ont donné Margreta de Grazia et Peter Stallybrass, la notion de "matérialité du texte" rappelle que la production, non seulement des livres, mais aussi des textes eux-mêmes, est un processus qui implique, au-delà du geste de l'écriture, différents moments, différentes techniques, différentes interventions : celles des copistes, des censeurs, des éditeurs, des imprimeurs, des correcteurs et des typographies. Les modalités de l'inscription des textes, le format du livre, la mise en page, l'illustration, les préférences graphiques, la ponctuation, sont autant d'éléments matériels et visuels qui contribuent aux diverses significations des "mêmes" œuvres. Le lien est donc fort entre matérialité des textes et mobilité des œuvres. »

notamment, on verra un peu plus loin (au chap. 8) qu'il ne perd jamais de vue le modèle médiéval de ses recueils, surtout lorsque certaines de leurs leçons lui paraissent suspectes. Le lien entre versions ancienne et moderne n'est jamais définitivement rompu, en dépit de l'usage des transcriptions diplomatiques permettant de mieux examiner les textes.

Pour autant, le recours à des copies mérite quand même une attention particulière car, dans la perspective qui nous intéresse, elles sont autant de filtres reflétant avant tout la compréhension de la page médiévale par les copistes modernes et leurs choix de retranscription de celle-ci.[47] À y regarder de près, les contenus des recueils **E** et **G**, auxquels nous nous sommes spécifiquement intéressée à titre d'échantillon pour ce travail, ne correspondent pas réellement à une édition diplomatique de leurs modèles telle que nous l'avons définie, mais plutôt à une transcription que l'on pourra qualifier de semi diplomatico-interprétative. Une simple inspection et comparaison des folios modernes et anciens révèle d'ores et déjà un certain nombre de petites transformations formelles susceptibles d'influer sur la mobilité des poèmes et leur réception.

Par *transformations*, nous voulons dire que le scribe résout généralement les abréviations sans le signaler,[48] ajoute parfois des majuscules, agence les vers selon des conventions plus modernes, et s'astreint fréquemment à ne copier qu'un poème par folio. Du point de vue de la répartition spatiale, chaque page dispose de deux espaces, chacun étant dédié à accueillir des interventions graphiques de deux mains différentes : celles des copistes dans la pleine page, et celles du relecteur-commentateur Sainte-Palaye dans les marges.[49] Un agencement somme toute complètement différent des modèles médiévaux, et tendant à signifier que la fidélité des transcriptions du provençaliste n'est pas à chercher du côté de la forme, malgré toutes les conséquences que les dissemblances d'agencement du texte peuvent provoquer sur sa réception.

Notre hypothèse est donc que l'attitude diplomatique du scribe majoritaire dans le ms. 3094 et le respect du modèle à copier se situent ailleurs, dans la conformité des leçons du texte ; car c'est sur celui-ci que se focalise toute l'attention de l'académicien. Autrement dit, nous supposons que Sainte-Palaye ne réceptionne pas en premier lieu l'objet chansonnier ni ne le

[47] C'est sans compter sur le fait que les chansonniers médiévaux ont été compilés à la fin du *trobar* et sont déjà une première forme de réception. Nous ne connaissons donc la poésie des troubadours que grâce au premier maillon de la chaîne de réception de ces textes poétiques. Voir notre chap. 1 « Préliminaire ».

[48] Dans le poème n°12 (BEdT 406,034) au v. 20, par exemple, il ne parvient pas à résoudre l'abréviation et la recopie telle quelle : « e n(on) sai tort mas lo sieu » (**E** médiéval) *vs*. « eñs sai tort mas lo sieu » (**E** moderne). Un autre copiste aura une attitude tout à fait différente du point de vue général dans le recueil **Q** (ms. 3097) au f.365, aucune abréviation ne sera résolue : « Pres soi ses faillẽcha. | en tal beuolẽcha // dõ ja no m'partrai. | eqã m̃prẽ souenẽcha d'amor ossi m'uai »

[49] Cela n'empêche pas l'érudit d'intervenir de façon plus ou moins fréquente selon le poème sur la pleine page. Nous détaillerons le détail de cette organisation un peu plus loin dans le chapitre 7.

considère comme la réalité la plus intéressante du phénomène troubadour, contrairement à la famille Galaup de Chasteuil qui réceptionne à la fois les poèmes, les *vidas* et *razons* mais aussi le manuscrit qui les conserve, en allant jusqu'à en recréer un (Douchet 2016, 8).[50] Nous supputons que la réception de Sainte-Palaye est strictement circonscrite aux textes car seuls ceux-ci sont véritablement envisagés comme la trace historique et littéraire la plus instructive, sinon la plus vraie, du *trobar*. De ce point de vue, détacher les poèmes des *vidas* et des *razos*, leurs « pré-textes » pour reprendre le mot de Caluwé (1983, 5) qui n'est rien d'autre qu'un péritexte[51], les insérer dans un ouvrage anthologique dont la logique est bouleversée, les classer selon des critères de praticité philologique n'ont guère de conséquence : la matérialité du texte n'est pas envisagée par ce qui l'entoure, mais par ce qu'il est.

L'hypothèse mérite d'autant plus d'être posée et éprouvée que la recherche considère Sainte-Palaye avant tout comme un philologue intéressé d'abord et surtout aux archives. On rappelle souvent qu'on doit à l'académicien de nombreuses copies de textes d'assez bonne qualité. Mais ces affirmations concernent principalement les textes d'oïl et, sauf erreur de notre part, la recherche ne s'est pas encore intéressée à la qualité des transcriptions des poèmes des troubadours dans les mss. de l'Arsenal. Sans doute est-ce dû à la tendance à ne considérer que l'*Histoire littéraire des troubadours* (1774) comme reflet de la réception de l'érudit et à délaisser en parallèle ses manuscrits de travail. Qui plus est, les quelques ouvrages spécifiquement consacrés à ses recueils se sont surtout intéressés à leur classement dans la tradition manuscrite, ainsi qu'à leur histoire externe, sans vraiment entrer dans le détail de leur contenu.[52] Aucune étude n'a donc fourni jusqu'à présent de résultats relatifs à la stratigraphie des recueils modernes de l'académicien.

Il y aurait pourtant un intérêt à déterminer à quelle fréquence les scribes de Sainte-Palaye auraient commis des erreurs de lecture, des fautes d'inattention, des doublons, etc. Ne serait-ce que pour pourvoir aligner, ou non, du point de vue qualitatif les copies occitanes de l'érudit avec ses autres transcriptions françaises et pour être en mesure, ou non, de dire que le traitement des textes occitans ne diffère pas de beaucoup de ceux en langue d'oïl. Surtout, relever un nombre d'interventions suffisamment élevé et récurrent pour qu'on puisse considérer que ses

[50] Sébastien Douchet prend l'exemple de la miniature d'Azalais de Porcairagues (BEdT 043). La trobairitz est représentée comme une aristocrate avec une robe à collerette des années 1580-1620.
[51] Selon la définition de Genette (1987, 8-9).
[52] Martin (1887, 219-222) rend compte succinctement du contenu de chaque manuscrit de la série en indiquant les modèles médiévaux, les remarques sur les inversions des folios, les caractéristiques codicologiques de la série (le papier comme matériau principal du recueil, demi-reliure en basane). Jeanroy (1916, 14) évoque la copie du chansonnier **S**, le ms. 3092.Camps (2018, 12-14) relate l'entreprise éditoriale de Sainte-Palaye en énumérant les manuscrits qu'il a fait copier ainsi que leurs sources.

copies renferment, en plus de leurs modèles médiévaux, une nouvelle strate d'intervention sur le texte, serait très instructif du point de vue de la réception. D'abord, des modifications massives du texte seraient susceptibles d'en modifier l'image, en particulier son diasystème (voir Segre 1976), c'est-à-dire le système de compromis du copiste, qui aurait modifié la langue des poèmes pour en adapter « la forme linguistique […] à ses propres préférences ou habitudes linguistiques » (Raymund 2013,1). Ces modifications influeraient nécessairement sur la réception et le travail linguistique de Sainte-Palaye. Sur un autre plan encore, elles révèleraient aussi que cette strate de copie du texte se serait insérée entre celle de l'époque médiévale, que le texte conserve déjà, et celle de Sainte-Palaye[53]. Autrement dit, l'histoire du texte établie par la stratigraphie exposerait une étape de transmission supplémentaire, que l'histoire purement externe des recueils n'aurait pas racontée, ou mal. La stratigraphie a cet avantage de découvrir les traces et les faits les plus « microscopiques », pour reprendre le mot de Joëlle Ducos (2012, 11), des intermédiaires du texte dont nous devons tenir compte.[54]

Bien sûr, le dévoilement de cette étape ne contredit en rien l'attitude diplomatique affectionnée à l'époque, puisque toute copie trahit avec plus ou moins de force la médiation du copiste, qu'il soit interventionniste (*contaminator copyist* [La Direction et la Rédaction de *Medioevo Romanzo* 2018, 4]) ou conservateur (*mirror copyist* [4]).[55] Notre objectif est moins de mettre au jour une attitude de transcription originale et propre au travail de Sainte-Palaye[56] que d'éprouver par la voie de la stratigraphie l'hypothèse formulée plus haut. Les témoignages de la recherche et plusieurs preuves externes aux manuscrits montrent que le provençaliste, comme Peiresc et Mazaugue avant lui, est plus intéressé par les poèmes des troubadours que par le contenu entier des manuscrits, contrairement à Nostredame intéressé par le péritexte. La distinction opérée entre les contenus des chansonniers atteste une sélection, un choix de réception, que nous voulons aussi prouver grâce à ce que les recueils modernes sont capables de nous en dire par leur langue selon le principe bien formulé par Wendy Pfeffer (2016) qui, à notre avis, peut tout autant s'appliquer à notre propos : « les manuscrits ne mentent pas » ni par

[53] Nous reprenons ici l'image de l'acte de copie semblable à un axe vertical, où se seront succédées des strates de copies : « La superposition des strates textuelles aux couches linguistiques correspondantes a lieu sur un axe vertical allant du texte original à la copie ou aux copies conservé(e)s, séparé(e)s de l'original par un nombre non connu de copies interposées » (Zinelli 2018, 34).
[54] Ce sont les fonctions de la stratigraphie : « da un lato, […] la ricostruzione della storia dei testi, dall'altro […] la valutazione del valore linguistico dei testimoni » (La Direction et la Rédaction de *Medioevo romanzo* 2018, 3).
[55] Un copiste interventioniste ransforme le texte pour y imposer ses normes linguistiques (Greub 2018, 25-26). Nous remercions M. Lino Leonardi pout nous avoir indiqué que le texte introductif du volume de *Medioevo Romanzo* que nous citons avait été signé collectivement par la Direction et la Rédaction.
[56] De toute façon, l'usage de la diplomatique n'est pas une pratique spécifique à l'académicien mais courante à son époque.

l'agencement de leur contenu ni par la variété linguistique avec laquelle ils le fixent.[57] Nous fournissent-ils eux aussi une preuve encore plus sûre du fait que l'intérêt de Sainte-Palaye est bien circonscrit aux productions des troubadours ? Attestent-ils que la réception de l'académicien n'englobe pas l'objet chansonnier ? Avons-nous raison de supposer que la fidélité formelle est évacuée au profit de celle au texte pour proposer de bonnes copies permettant un meilleur travail ? L'absence des *vidas* et des *razos* que nous avions constatée était déjà un indice révélateur de cette préférence mais il s'agissait d'une preuve externe aux transcriptions modernes. L'attention portée à la qualité de leur copie ainsi que le respect des systèmes linguistiques des modèles médiévaux pourraient être des preuves supplémentaires de ce que nous avançons, si bien sûr notre hypothèse se révèle juste.

Nous l'éprouverons dans ce chapitre en présentant une expérience que nous avons menée sur un échantillon extrait du ms. 3094. Puis, nous analyserons et interpréterons les résultats que nous aurons obtenus. Au terme de cette analyse, nous serons en mesure de valider ou infirmer notre conjecture et, surtout, d'apporter une première réponse à notre questionnement général. Ce faisant, notre expérience stratigraphique nous fournira aussi des résultats encore jamais proposés jusque-là pour un des copistes de la série de recueils de l'Arsenal. Ils pourront intéresser les philologues spécialisés dans l'histoire des textes occitans ou les spécialistes de la philologie sous l'Ancien Régime.

1. Présentation de l'expérience et relevé des données

L'expérience que nous avons réalisée pour vérifier notre hypothèse n'a concerné que les recueils **E** et **G**, dont nous avions déjà édité quelques folios au chapitre précédent. Les résultats obtenus valent donc uniquement pour le ms. 3094 et pour le copiste concerné par les parties des recueils qui nous ont intéressée.[58] On pourra éventuellement supposer que les caractéristiques de copie de ce scribe peuvent s'appliquer aux autres recueils dont il se sera chargé ; mais un travail à peu près similaire devra quand même confirmer nos résultats.

Notre travail s'est déroulé en trois étapes dont nous rendons compte ci-dessous. Nous ne pouvons effectivement pas mener cette expérience au sein de ce seul chapitre en raison de

[57] Principe encourageant les éditeurs de Dante à retourner à l'original pour ne pas commettre d'erreurs et s'approcher au plus près d'une des vérités du texte, ici en l'occurrence de l'ordre de succession des poètes cités dans le *De Vulgari eloquentia* : « j'encourage les éditeurs et les traducteurs de l'œuvre à revenir au texte original et à l'ordre de son auteur » (§ 39). De même que l'ordre de présentation des poètes occitans, français et italiens dans l'œuvre de Dante est significative de son appréciation, de même le témoignage de copie de nos manuscrits est le plus à même de rendre compte de son histoire ou, du moins, de façon plus précise que tous les témoignages externes.

[58] Le scribe que nous avons choisi est celui qui a le plus œuvré dans cet exemplaire.

son ampleur : nous voulions que notre étude soit assez significative. Nous exposons le plus clairement possible notre préparation et notre démarche grâce à quelques exemples sélectionnés au cours de l'expérimentation, de même que nos résultats en fournissant en annexe tous les matériaux utilisés.

1.1 Présentation de l'échantillon

Notre étude s'appuie sur un ensemble d'échantillons choisis au hasard dans trois parties du manuscrit 3094, mais toujours copiés par la première main que nous avons recensée dans notre notice codicologique (voir en annexe la notice du ms. 3094) et qui est aussi responsable des copies des folios suivants : f. 20-209, f. 233-261, f. 285, f. 287-288 et f. 290-508. Ce scribe est responsable de la majeure partie des transcriptions du recueil : soit 437 folios sur un ms. qui en contient 508, dont 483 sont écrits. Nous avons divisé cet ensemble de folios en trois parties correspondant très grossièrement au début, au milieu et à la fin du manuscrit. Puis, nous avons choisi au hasard, et au sein de chacune de ces trois parties, une série de 16 poèmes à retranscrire. Le résultat de cette sélection est le suivant : 48 poèmes à étudier soit 2 580 vers, puisque notre première partie d'échantillons (f. 20-34) est composée de 833 vers, notre deuxième partie (f. 246-260) de 885 vers et notre troisième partie (f. 436-450) de 862 vers. Nous précisons que le nombre de vers de chaque poème a été compté à partir de l'agencement des textes du ms. 3094. Notre ensemble final d'échantillons pour étudier la copie des chansonniers **E** et **R** par ce copiste moderne est donc constitué de 48 poèmes, soit 2 580 vers. Si on raisonne à partir du nombre de folios, cela revient à dire que nous étudions 9,6 % du corpus recopié par ce scribe.

Chaque poème du corpus est identifié par son numéro BEdT et par un numéro désignant sa place parmi les 48 transcriptions : par exemple le dernier d'entre eux est le n°48 (BEdT 047,001), la consultation de sa copie en annexe révèlera qu'il s'agit de la chanson *Ab la fresca clardat* de Berenguier de Palazol. Ils sont issus des chansonniers **E** (ms. Paris BnF fr.1749) et **R** (ms. Paris BnF fr. 22543), qui ont respectivement été les modèles des recueils **E** et **G**. Cependant, le copiste a pris soin de ne pas recopier les leçons exponctuées dans ces manuscrits, et a tenu compte des corrections marginales et interlinéaires qui y figuraient. Ce qui revient à dire que, peut-être sur l'ordre de Sainte-Palaye, il n'a pas recopié la première strate textuelle figurant dans **E** et **R**, mais une autre, plus postérieure, qui avait retouché la première en ajoutant ou supprimant des éléments.

1.2 Protocole d'étude

Nous avons retranscrit chaque poème constituant notre échantillon en face de sa version médiévale issue soit d'**E** soit de **R** ; on retrouvera l'ensemble de ces transcriptions annexes sous

le titre « Échantillons étudiés dans le chapitre 6 », accompagné des principes d'édition que nous avons suivis. On précisera seulement ici qu'à l'instar des copistes de Sainte-Palaye, nous avons nous aussi proposé des transcriptions semi diplomatico-interprétatives de tous les exemplaires (**E**, **R** médiévaux et **E** et **G** modernes) pour tendre le plus vers possible vers l'état de copie sur lequel l'érudit nous semble avoir travaillé. Nous avons conservé les ajouts d'apostrophes de la pleine page car, même si nous pensons qu'elles ont été ajoutées par le provençaliste, il est toujours possible que certaines d'entre elles soient du fait du copiste.[59] Nous avons en revanche laissé de côté les commentaires de marges, ainsi que les inscriptions interlinéaires que l'on attribuait avec certitude au commentateur. Exposées face à face de façon aussi dépouillée, toutes les versions de chaque poème ont pu être collationnées entre elles. En voici un exemple avec les deux premiers couplets du poème n° 1 (BEdT 155,014), c'est-à-dire la chanson *Mout i fetz gran peccat amors* de Folquet de Marseilla. De gauche à droite, l'œil comparera successivement la version médiévale d'**E** - transcrite par nos soins mais corrigée et semi toilettée grâce à l'édition de Caterina Menichetti (2019, 9-10)[60] - avec la version moderne **E** - éditée par nos soins.[61]

Chansonnier E médiéval		**Recueil E moderne**	
Molt i fes gran **pecat** amor		Molt i fes gran **peccat** amor	
pos li plac que·s mezes en me		pos li plac queˈs mezes en me	
quar merce non aduis ab se		quar merce non aduis ab se	
ab que s'adousis ma dolor		ab que sˈadousis ma dolor	
c'amor pert son nom e·l desmen	5	cˈamor pert son nom el desmen	5
(et) es dezamor planamen		et es dezamor planamen	
pos merces no·i pot far secor		pos merces noˈi pot far secor	
per que·ill fora pretz (et) honor		per queˈill fora pretz et honor	
pos ill uol uenser totas res		pos ill uol uenser totas res	
cuna uetz la uenques merces	10	cˈuna uetz la venques merces	10
Mas trop m'a azirat amor		Mas trop mˈa azirat amor	
quant ab merce se dezaue		quant ab merce se dezaue	
pero·l meils del meils que hom ue		**[un vers oublié]**	
midons que ual mais q(ue) ualor		midons que ual mais que ualor	
en pot leu far acordamen	15	en pot leu far acordamen	15
quar mager n'a fait per un sen		quar mager na fait per un sen	
qui ue com la neus es calor		qui ue com la neus es calor	
so es la blanquez'e·ill color		so es lablanquezˈeˈill color	
s'acordon en leis semblans es		sˈacordon en leis semblans es	

[59] Il n'y a parfois pas de différence de couleur d'encre ou de taille de plume assez probante pour qu'on puisse le prouver.
[60] Disponible en ligne sur le *Corpus dell'antico occitano* (*CAO*) : http://www.rialto.unina.it/Cao/interpretative/E.pdf (consulté le 9/07/2023)
[61] On se reportera aux annexes pour trouver les principes de transcription plus détaillés.

c'amor si acort e merces	20	c˙amor si acort e merces	20

Ce petit exemple n'atteste pas de réelles modifications linguistiques du texte, mais seulement de deux transformations en l'espace de deux couplets : le deuxième étant plus important que le premier, dans la mesure où l'omission d'un vers entier nuit au sens de la strophe. On rentrera un peu plus loin dans le détail de cet exercice. Pour l'instant, son exhibition illustre ce que nous avons constaté à plus grande échelle : la collation des poèmes ne met pas en évidence d'amples et fréquentes modifications des leçons, ni de grandes erreurs de copie, ou encore une interférence évidente et flagrante entre le diasystème des manuscrits médiévaux et celui du copiste. En revanche, on met au jour, comme ici, quelques petites différences ou transformations entre les modèles médiévaux et copies modernes, relevant essentiellement du niveau graphique, du geste de toilettage, de l'omission et de la mise en forme des textes.

Nous avons remarqué neuf grandes transformations graphiques pour lesquelles nous avons relevé quelques exemples. On retrouvera le relevé et le classement de celles-ci en annexe (voir le document « Classements des erreurs de copie du scribe d'**E** et **G**»). En voici un aperçu :

- ‹u› devient ‹v› ;
  v. 7 *uolontatz* → *volontatz* dans n°9 (BEdT 406,020)

- ‹(e)il› devient ‹e)ilh› et ‹ill› final devient ‹ilh› ;
  v.38 *uermeilla* → *uermeilha* dans n°5 (BEdT 167,057)
  v.13 *nuillautrauer* → *nuilh'au trauer* dans n°4 (BEdT 167,063)

- ‹y› devient ‹i›, ‹i› devient ‹y›, ‹i› devient ‹j› ;
  v. 1 *Chantaray* → *Chantarai* dans n°17 (BEdT 323,011)
  v. 11 *dautrui* → *dautruy* dans n°29 (BEdT 080,013)
  v. 55 *ioy* → *joy* dans n°33 (BEdT 248,011)

- ‹o› final devient ‹on› ;
  v. 51 *no sazautet* → *non sazautet* dans n°21 (BEdT 034,002)

- ‹x› ou ‹c› final devient ‹cx› ;
  v. 13 *luex* → *luecx* dans n°8 (BEdT 364,039)

- ‹z› devient ‹s› ;
  v. 33 *iauze(n)* → *jausem* dans n°31 (BEdT 389,001)

- ‹s› devient ‹z› ;
  v. 23 *a faizonat* → *afasonat* dans n°48 (BEdT 047,001)

- ‹tz› final devient ‹s› ;
  v. 16 *petitz* → *petits* dans n°27 (BEdT 080,040)

- ‹an› devient ‹ant› .
  v. 44 *ta(n)* → *tant* dans n°42 (BEdT 437,036)

Nous avons noté des ajouts et oublis de graphèmes.

v. 1 *pecat* → *peccat* dans n°1 (BEdT 155,014)
v. 19 *ters* → *tiers* dans n°17 (BEdT 323,011)
v. 34 *peitieus* → *pitieus* dans n°27 (BEdT 080,040)
v. 29 *si anc uos fossetz* → *si anc fossetz* dans n°37 (BEdT 441,001)

Nous avons, enfin, relevé des erreurs de copies.[62]

v.54 *sufertaire* → *suferraire* dans n°3 (BEdT 167,007) ;
v. 50 *degun* → *degrai* dans n°18 (BEdT 323,018) ;
v. 90 *may* → *ni ay dans* n°24 (BEdT 080,038) ;
v. 26 *auiatz* → *amatz* dans n°35 (BEdT 194,002) ;
v. 24 *ior(n)* → *sor* dans n°43 (BEdT 047,008) ;
v. 26 *bayzar* → *baysat* dans n°48 (BEdT 047,001).

Par *erreurs de copie* nous entendons la définition de Marichal : « Transformation involontaire du texte au cours du processus de copie » (cité dans Duval 2015, 133), ce qui comprend donc les erreurs liées à la mélecture, à la confusion de graphèmes proches formellement ou à la mauvaise interprétation des jambages. Nous n'y avons pas inclus les ajouts ou les oublis de graphèmes qui, dans plusieurs cas, aboutissaient à la création de variantes recensées dans les dictionnaires, ou donnaient un indice sur une éventuelle interférence du système linguistique ou des conventions graphiques du copiste avec celui des textes. C'est pour cette raison que nous avons ajouté à toutes nos catégories celles des ajouts et oublis de graphèmes. Nos autres catégories relèvent de transformations qui nous ont paru tout aussi éclairantes sur d'éventuelles interférences. Surtout, il s'agissait de transformations qui revenaient plusieurs fois dans la copie. Ont donc échappé à l'étiquetage « erreurs de copie » toutes les transformations graphiques relativement récurrentes, qui pouvaient peut-être donner des indices sur le niveau de transformation du texte par le copiste au cours du processus de copie. Le critère décisif était la récurrence du phénomène de transformation.

Pour la mise en forme du texte, le copiste tend à ajouter des majuscules et à entamer le processus de toilettage du textee en résolvant certaines abréviations, en joignant ou segmentant des morphèmes. Modifications plus formelles que linguistiques et graphiques, elles montrent bien que le copiste cherche naturellement à éclaircir le texte en le rendant moins ambigu (nous pensons à la résolution des abréviations et au marquage des noms propres par des majuscules par exemple), et plus propre à la lecture (nous songeons aux unions ou séparations d'éléments).

Néanmoins, cette seconde partie d'étude est plus délicate à traiter que la précédente, dans la mesure où le copiste est assez peu soigneux dans son écriture : la plume a tendance à ne pas être levée entre chaque mot, les blancs typographiques ne sont pas bien calibrés. Hormis

[62] On trouvera aussi en annexe le classement de ces occurrences.

certains cas peu discutables, on recense quantité d'exemples ambigus où le copiste a laissé un espace de séparation très significatif entre deux mots, mais a aussi tracé un fin trait d'encre liant les deux graphèmes situés d'un bout à l'autre du blanc et du trait. En conséquence, on hésite autant à trancher entre un cas de liaison ou de segmentation des graphèmes ainsi qu'entre un exemple de manque de soin du copiste ou plutôt d'assurance dans la volonté de lier ou de séparer des éléments.

Nous avons finalement résolu de ne pas tenir compte de ces occurrences sur le plan statistique car elles nous semblaient trop ambiguës. Nous avons décidé de les étudier au cas par cas lorsqu'elles étaient on ne peut plus claires afin de garantir une certaine assurance dans nos analyses. Ont donc été considérés comme séparés les éléments qui étaient disjoints les uns des autres sans un trait de liaison noir et épais ; et ont été compris comme liés les éléments reliés par un trait de liaison noir, épais et non fin comme si le copiste n'avait pas pris le temps de lever la plume.

1.3 Protocole de traitement et de présentation des données

Une fois répertoriées, toutes ces données ont été traitées mathématiquement grâce à un calcul statistique permettant de se représenter le degré de transformation du texte par le copiste. Les pourcentages obtenus permettront de mieux visualiser les degrés de fidélité et de distance pris avec le texte médiéval pour chaque catégorie.

1. Nous avons d'abord calculé la moyenne de chaque type de modification en fonction du nombre de vers par partie, puis en fonction du nombre de poèmes. Nous avons également calculé la moyenne des poèmes concernés par ces modifications. Cette moyenne a été calculée automatiquement par la fonction moyenne du logiciel *Excel*.

2. Puis, nous avons calculé manuellement le pourcentage de chaque type de modification en fonction du nombre de vers et de poèmes. Pour ce faire, nous avons eu recours à la formule dite « produit en croix » : pourcentage x = (nombre de modifications relevées (n) / nombre de vers ou de poèmes de la partie concernée (N)) x 100

$$x = \frac{\text{n x } 100}{\text{N}}$$

3. Afin de mieux représenter la répartition des modifications observées dans le ms. 3094, nous avons représenté l'évolution de chaque type de modification par un histogramme établi à partir des valeurs moyennes calculées précédemment sur le logiciel *Excel*.

Voici un exemple de ces opérations. Nous choisissons de présenter le cas de ‹y› devenant ‹i›, car cette transformation est une des plus récurrentes malgré sa fréquence globale

asez faible. Les données récoltées, plus nombreuses que le cas de transformation de ‹tz› en ‹s› par exemple, permettent d'annoncer des directions d'analyse et donner une idée schématique du geste de copie du scribe dans l'ensemble du manuscrit.

Partie 1 833v.		**Partie 2 885v.**		**Partie 3 862v.**	
n°p.		**n°p.**	**<y> devient <i>**	**n°p.**	
1	/	17	4	33	0
2	/	18	7	34	3
3	/	19	2	35	0
4	/	20	2	36	0
5	/	21	5	37	0
6	/	22	0	38	0
7	/	23	0	39	0
8	/	24	3	40	2
9	/	25	3	41	1
10	/	26	0	42	2
11	/	27	1	43	1
12	/	28	1	44	0
13	/	29	0	45	0
14	/	30	2	46	0
15	/	31	0	47	0
16	/	32	0	48	0
TOTAL		TOTAL	30	TOTAL	9

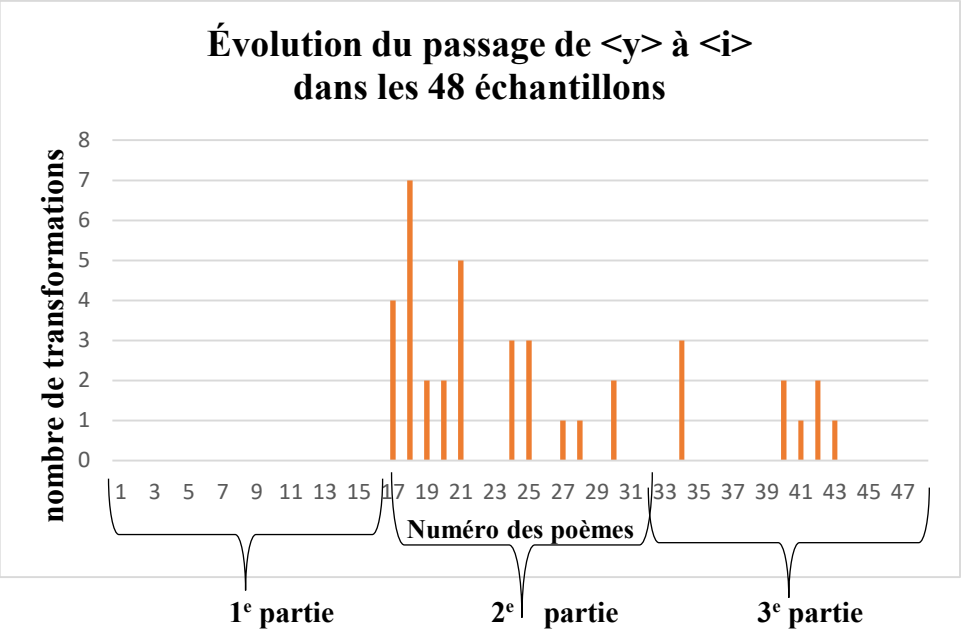
39 transformations sur l'ensemble de l'échantillon

Partie 1 : pas d'occurrence

Partie 2 : moyenne de 0,033898 modification, soit 0.29 % modifications d'après le nombre de vers.

Partie 3 : moyenne de 0,010441modification, soit 0.89% d'après le nombre de vers de la troisième partie.

Avec une moyenne de 0,812 transformation par nombre de poème, seulement quelques poèmes de notre échantillon sont concernés par la transformation de ‹y› en ‹i›. Mais l'organisation des résultats sous forme d'histogramme révèle que le phénomène est complètement absent dans la première partie du manuscit. Il n'apparaît que dans la deuxième .



L'imagerie des données est instructive dans la mesure où elle permet de visualiser à la fois la proportion des transformations et l'évolution de leur fréquence. Autrement dit, elle révèle une évolution du processus de copie qu'il est plus difficile de réaliser avec l'exposition des seuls chiffres en tableau. Ce résultat affiche une évolution très différente, d'ailleurs, de ce qu'on observe pour les erreurs de copies ou les ajouts et oublis de graphèmes.[63] Comparons ce premier histogramme et ces données avec ceux des oublis de graphèmes.

oublis de graphème

Partie 1 833v.		Partie 2 885v.		Partie 3 862v.	
n°p.		**n°p.**		**n°p.**	
1	1	17	1	33	2
2	1	18	3	34	2
3	1	19	/	35	2
4	2	20	/	36	3
5	2	21	/	37	2
6	1	22	2	38	/
7	2	23	/	39	2
8	2	24	2	40	2
9	2	25	1	41	1
10	/	26	1	42	2
11	/	27	2	43	1
12	1	28	3	44	/
13	/	29	1	45	3
14	/	30	/	46	2
15	/	31	3	47	/
16	1	32	1	48	1
TOTAL	16	TOTAL	20	TOTAL	25

61 transformations sur l'ensemble de l'échantillon

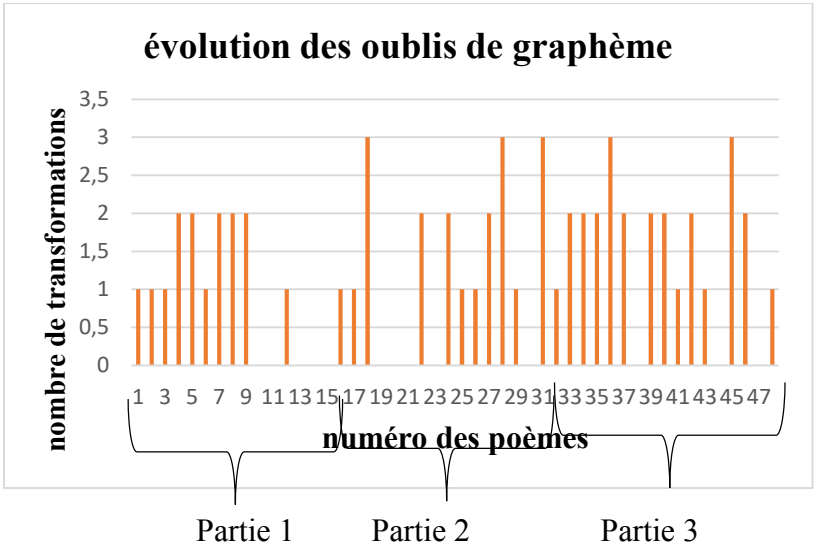
[63] Il faut ainsi inspecter les données en fonction de l'information recherchée et de la forme de présentation la plus à même de nous renseigner.

Partie 1 : moyenne de 0,019208 modification, soit 0,158 % d'après le nombre de vers de la première partie.

Partie 2 : moyenne de 0,022599 modification, soit 0.194 % d'après le nombre de vers de la deuxième partie.

Partie 3 : moyenne de 0,029002 modification, soit 0.24 % d'après le nombre de vers de la troisième partie.

Comme pour notre précédent exemple, la moyenne du phénomène d'oubli est extrêmement basse : 0,02. Elle concerne toutefois plus de poèmes : 72,9 1% contiennent en effet des oublis de ce type. Néanmoins, l'histogramme schématisant ces résultats ne révèle pas une augmentation du phénomène à mesure qu'on l'on progresse vers l'échantillon n° 48 et la fin du manuscrit.



Outre cette répartition plutôt équilibrée du phénomène, c'est surtout ici la faiblesse des résultats qui est intéressante et qui, de notre point de vue, appelle un commentaire. Elle le requiert d'autant plus que, comme le montre notre document en annexe, d'autres catégories d'erreurs ou de transformations du modèle à la copie partagent ces deux mêmes caractéristiques : la faiblesse du résultat et la constance d'apparition dans l'ensemble des échantillons. Nous songeons en particulier aux erreurs de copie avec une moyenne de 0,045349 erreur sur l'ensemble des vers, soit 85.41 % (= 41/48) de poèmes concernés, ou encore les ajouts de graphèmes avec une moyenne de 0,017054264, soit 54.16 % (= 26 /48) de poèmes concernés pour notre ensemble d'échantillons.

2. Analyse des résultats

Ces différentes classifications des données nous ont permis de dresser trois grands constats qui ont orienté notre réflexion. Il ressort d'abord que les phénomènes de transformation

récurrents sont peu fréquents, de même que les erreurs de copie, les moyennes de modification par nombre de vers n'atteignent jamais 1 et seulement rarement par nombre de poèmes. Erreur de copie : 0,045349 par vers et 2,4375 par nombre de poèmes ; oubli de graphèmes : 0,01744186 par vers et 1,270833333 par nombre de poèmes ; ajout de graphèmes : 0,017054264 par vers et 0,916667 par nombre de poèmes ; ‹u› devient ‹v› : 0,007364341 par vers et 0,395833333 par nombre de poèmes ; ‹y› en ‹i› : 0,007364341 par vers et 0,8125 par nombre de poèmes ; ‹o› devient ‹on› : 0,20833333 0,017829457 par vers et 0,208333333 par nombre de poèmes ; ‹z› devient ‹s› : 0,018217054 par vers et 0,229166667 par nombre de poèmes ; ‹x› ou ‹c› devient ‹cx› : 0,016666667 par vers et 0,145833333 par nombre de poèmes ; ‹i› devient ‹j› : 0,005507106 par vers et 0,08333333 par nombre de poèmes etc. On ne recense même pas de cas de transformation de ‹lh› en ‹ll› ou ‹l› dans les deuxième et troisième parties du manuscrit, ni de ‹y› passant à ‹i› dans la première. Cette faiblesse générale, dont il faut tirer toutes les conclusions, est cependant faite de variations : certaines transformations sont massivement plus fréquentes que d'autres, dont on ne relève parfois que quelques occurrences. Ces différences de récurrence appellent à être commentées et parfois mises en relation avec leur emplacement au sein du manuscrit. C'est là notre dernier constat : la présence significative d'une modification vers la fin du manuscrit peut tout autant révéler selon sa nature un manque d'attention du scribe à mesure qu'il avance dans son travail qu'un choix de mise en page tendant à s'affirmer.

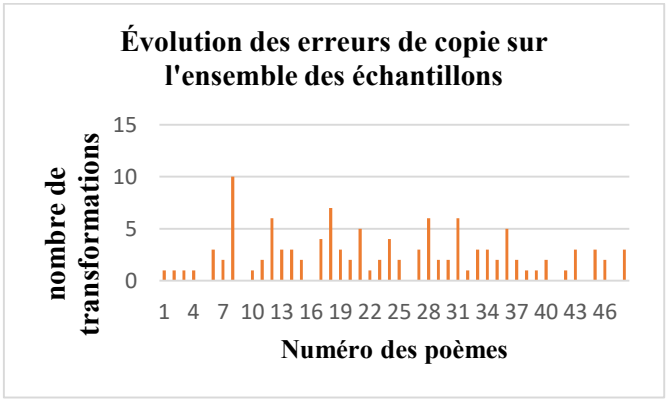
Quoi qu'il en soit, nous aspirons à tirer parti de ces données, aussi infimes soient-elles, pour apporter quelques éléments de réponses aux questions précédemment posées. Bien sûr, le peu de données récoltées limite les perspectives d'analyse et les possibilités de proposer des résultats particulièrement assurés sur une *scripta* propre au copiste ou à la qualité des copies d'**E** et **R**. Néanmoins, cette déficience de données constitue déjà en soi un élément de réponse qu'il faut encore affiner grâce à l'inspection des données : leur lecture à l'état brut tend déjà à dire que les recueils **E** et **G** ne diffèrent pas de beaucoup avec leurs modèles. Reste encore à déterminer où se situent ces quelques différences que nous avons mises au jour et ce qu'elles nous disent en profondeur des copies.

2.1 La fidélité consciencieuse

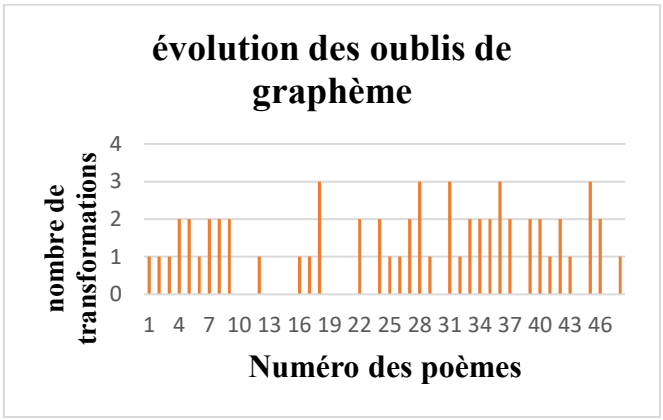
Nous voulons dire par là qu'il y a peut-être plus à dire que de conclure immédiatement à de bonnes copies diplomatiques parce que les données révèleraient des taux de modification des textes très faibles. La question n'est bien entendu pas dénuée d'intérêt et doit être tranchée pour caractériser avec précision les copies **E** et **G**. À ce sujet, trois types de données

sont susceptibles de nous suggérer une réponse satisfaisante : les erreurs de copie, les oublis et ajouts de graphèmes.

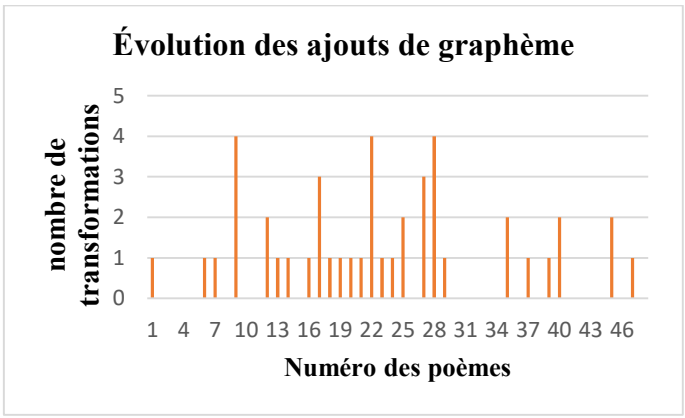
Ces catégories s'observent de façon égale dans tout le manuscrit d'après les histogrammes, et presque tous les poèmes, à quelques exceptions près, sont concernés.



➔ 85.42% (= 41) de poèmes concernés



➔ 72.92 % (= 35) de poèmes concernés



➔ 54.17 % (= 26) de poèmes concernés.

Les erreurs de copie sont naturellement les plus nombreuses étant donné la multiplicité des cas qu'elles brassent tels que :

- les erreurs de décompte de jambage → v. 8 *cam* devient *can* dans n°36 (BEdT 384,001) ;
- les confusions de graphèmes → v. 17 *Canc* devient *S'anc* dans n°21 (BEdT 034,002) ;
- les substitutions de formes → v. 14 *e* devient *Et* dans n°18 (BEdT 323,018)

- les omissions → *ni estatz* absent dans n°16 (BEdT 323,023) etc.

Malgré tout, le poème le plus concerné par ce type d'erreur n'en comptabilise que 11 :

v. 2 *pot* devient *por* ;
v. 11 *abgen* devient *al gen* ;
v. 21 *non ai* devient *-noirai**non ai** ;
v. 25 *pac* devient *-par**pac** ;
v. 31 *e uencut* devient *-**euencut** ;[64]
v. 31 *setgle* devient *seigle* ;
v. 39 *uos* devient *m'ab-ues**uos** ;
v. 43 *tot* devient *de-cor**tot** ;
v. 46 *tenc* devient *e-rene**tenc** ;
v. 49 *enouol* devient *-**no**uol* :
v. 61 Cmperaire devient Emperaire.

quand il ne contient que deux oublis de graphème et aucun ajout.

v. 11 *queill* devient *qu'el* ;
v. 28 *grans* devient *gran*.

L'examen de toutes ces modifications, surlignées en jaune dans l'édition ci-dessous, montre qu'elles ne sont pas localisées dans une strophe particulière mais disséminées dans toute la sirventes-chanson de Peire Vidal *Quant hom es en autrui poder* (n°8 dans notre petit dossier annexe de transcriptions [BEdT 364,039]).[65]

E médiéval, f. 24		**E moderne, f. 26**	
Cant hom es en autrui poder		Cant hom es en autrui poder	
non pot totz sos talans complir		non -por**pot** totz sos talans complir	
ans l'aue soue(n) a gequir		ans l'aue souen agequir	
per l'autrui grat lo sieu uoler		per l'autrui grat lo sieu uoler	
donx pos en poder me soi mes	5	doncx pos enpoder me soi mes	5
d'amor segrai los mals e·ls bes		d'amor segrai los mals e'ls bes	
e·ls tortz e·ls dreitz e·ls dans e·ls pros		e'ls tortz e'ls dreitz e'ls dans e'ls pros	
c'aisi m'o comanda razos		c'aisi m'o comanda razos	
Quar qui al setgle uol caber		Quar qui al setgle uol caber	
maintas uetz l'auen a sufrir	10	maintas uetz l'auen a sufrir	10
so que·ill desplas ab gen cubrir		so qu'el desplas al gen cubrir	
per semblansa de non caler		per semblansa de non caler	
mas pueis quan ue que sos luex es		mas pueis qua nue que sos luecx es	
contra cel que l'aura mespres		contra cel que l'aura mespres	
no sia flacx ni nuaillos	15	no sia fla\c/x ni nuaillos	15
qu'en gran dreg notz pauc'ochaizos		qu'en gran dreg notz pauc ochaizos	

[64] C'est Sainte-Palaye qui nous met sur la piste de l'erreur de son scribe. Il biffe et réécrit la bonne leçon sur la précédente parce qu'elle est probablement erronée. Du fait de sa correction, nous ne parvenons pas à lire la version du copiste, nous la comptabilisons cependant dans les fautes de copie car elle a appelé une correction. Nous appliquons le même principe pour le v. 49.

[65] Nous appliquons les mêmes principes d'édition que pour la précédente chanson *Mout i fetz gran peccat amors* (BEdT 155,014) de Folquet de Marseilla. On se reportera aux annexes pour trouver les principes de transcription plus détaillés. Notre édition a été contrôlée à partir de celle de Caterina Menichetti (2019, 50-51).

Pres e iouen uueill mantener
e bonas donas obezir
(et) a corteza gen seruir
ieu non ai gra(n) cura d'auer
e pero s'ieu poder agues
non es coms ni dux ni marques
a cui meils plagues mesios
ni meins se pac d'auols baros

Bona dona dieu cug uezer
quan lo uostre gen cors remir
e pos tan uos am e·us dezir
grans bes m'en deuri'escazer
c'aisi m'a uostr'amor conques
e uencut e lasat e pres
c'ab tot lo setgle que mieus fos
me tenri'eu paubre ses uos

Dona quan uos ui remaner
e m'auenc de uos a partir
tan m'angoiseron li sospir
c'ab pauc no m'auenc a cazer
ai dousa dona franca res
uailla·m ab uos dieus e merces
retenetz mi e mas chansos
si tot peza al cortes gelos

Tant ai de sen e de saber
que de tot sai mon meils chauzir
e sai conoiser e grazir
qui·m sap onrar e quar tener
e tenc m'a l'us del genoes
c'ab bel semblan guai e cortes
son a lur amicx amoros
(et) als enemicx **e**rguillos

Sel que pot enouol ualer
com no s'esforsa d(e)l morir
dieus quar la mortz no·l deuh'ausir
per far enuei e desplazer
(et) es trop lag d'onrat pages
quan recueill las rendas ni·ls bes
cors poirit ab cor uermenos
uiu ses grat de dieu e de nos

Dona per uos am narbones
e molinas e sauartes
castela e·l bon rei n'anfos
de cui soi caualer per uos

Cmperaire dels genoes
soi ieu (et) ai tal fieu conques

Pres e iouen uue\i/ll mantener
ebonas donas obezir
et a corteza gen seruir
ieu -noirai**non ai** gran cura d'auer
e pero si'eu poder agues
non es coms ni dux ni marques
a cui meils plagues mesios
ni meins se -par**pac** d'auols baros

Bona dona dieu cug uezer
quan lo uostre gen cors remir
epos tan uos am e'us dezir
gran bes m'en deuri escazer
c'aisi m'a uostr'amor- conques
-**e**uencut e lasat e pres
c'abtot lo seigle que mieus fos
me tenr'ieu paubre ses uos

Dona quan uos ui remaner
e m'auenc de uos a'partir
tan mangoiseron li sospir
c'ab pauc no m'auenc a cazer
ai dousa dona franca res
uailla m'ab-ues**uos** dieus e merces
retenetz mi - e mas chansos
si tot peza alcortes gelos

Tant ai de sen e de saber
que de-cor**tot** sai mon meils chauzir
e sai conoiser e grazir
qui'm sap onrar e quar tener
e-rene**tenc** malus del ¸genoes¸;
c'ab bel semblan guai e cortes
son alur amicx amoros
et als enemicx erguillos

Sel que pot e-**no**uol ualer
com no s'es forsa del morir
dieus quar lamortz no'l deu hauzir
per far enuei e desplazer
et es trop lag d'onrat ¸pages¸
quan recueill las rendas ni'ls bes
cors poirit ab cor uermenos
uiu sesgrat de dieu e de nos

Dona per uos am narbones
e molinas esauartes
castela el bon rei nan fos
de cui soi caualer per uos

Emperaire[66] dels genoes
soi ieu et ai tal fieu conques

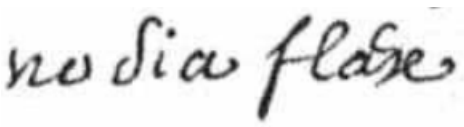
[66] Nous reviendrons sur cette différence un peu plus loin.

qu'es auinens e bels e bos e soi amicx dels borbonos	qu'es auinens e bels e bos esoi amicx dels borbonos ./ .

Avec les deux transformations graphiques aboutissant à des variantes – en l'occurrence le passage de ‹x› final à ‹cx› ce poèmes[67] – la copie de ce poème atteint la somme de 15 modifications : soit une moyenne de 0,234375 transformation pour 64 vers selon leur établissement dans **E** moderne. Ce qui est, somme toute, un résultat plutôt bas témoignant d'une copie assez fiable, et même d'autant plus sûre pour le relecteur que le copiste se surveille. Au vers 17 par exemple, il se relit et constate un oubli de graphème nécessaire à la correction du trigramme et la bonne notation de la latérale palatale. Ainsi, il ajoute en suscrit la lettre ‹i› comme suit *uue\i/ll*. Le contrôle sur le manuscrit 3094 atteste bien que la correction n'est pas due à Sainte-Palaye : sa plume est beaucoup plus épaisse et l'encre paraît plus noire. Dans le cas de *vueill*, la lettre suscrite présente un traçage identique à ceux des lignes. C'est donc bien le copiste qui se corrige lui-même.

photo de la lexie, ms. 3094, f. 26

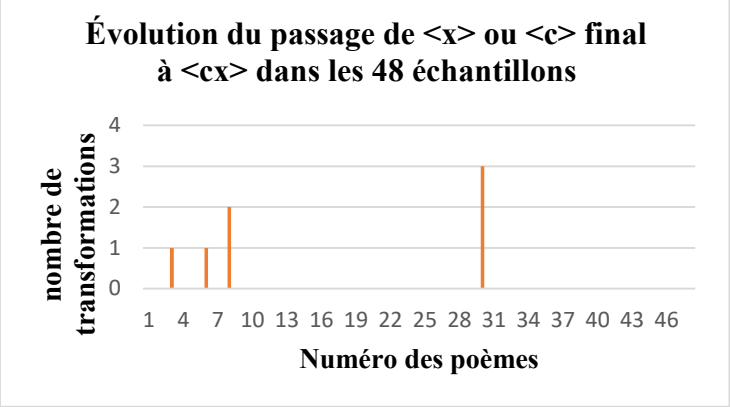
Et le phénomène n'est pas isolé. Un peu plus haut, au vers 15, il manque de créer une troisième variante en jouant sur les finales ‹x› et ‹cx›. Initialement, on le voit, il avait inscrit *flax*, dont la terminaison *x* était en adéquation avec ce qu'on peut observer ailleurs dans la version médiévale : v. 22 *dux*, v. 13 *luex* ou v. 5 *donx*. Mais, le chansonnier médiéval **E** présente une alternance des finales de ce type, qui pose problème au copiste dans la mesure où elle l'empêche de se fier aux habitudes graphiques qu'il serait susceptible de prendre. D'autres lexies se closent sur le digramme ‹cx› : v.15 *flacx* v.47 *amicx*, v.48 *enemicx*, v. 64 *amicx*. Dans le cas du v. 15, le retour du regard sur le manuscrit lui fait remarquer son erreur, d'où l'ajout en suscrit d'un ‹c› et l'auto-correction.



Mais dans le cas des vers 5 et 13 (*donx* devient *doncx* et *luex* devient *luecx*), l'erreur passe plus pour de l'hypercorrection, dans la mesure où le scribe ne rectifie pas sa leçon après un contrôle lui signifiant qu'il se trompe. Celui-ci s'aligne au contraire sur la terminaison la plus illustrée

[67] v.5 *donx* devient *doncx* ; v. 13 *luex* devient *luecx*.

dans le poème (4 ‹cx› contre 3 ‹x›) et peut-être la plus fréquente dans le manuscrit. Menichetti rappelle à ce sujet ce qu'expliquait déjà Zufferey : il arrive quelquefois que le copiste d'**E** médiéval simplifie la finale ‹cx› en ‹x› (2015, 99). Néanmoins, cette tendance à l'hypercorrection est bien régulée par le scribe qui, comme nous le disions plus haut, se surveille. Le phénonème est très peu présent dans l'ensemble du manuscrit : seulement 7 attestations dans notre échantillon non localisées dans un endroit précis, ce qui est trop peu pour qu'on puisse parler d'un trait constant et caractéristique du copiste.



Mais, si ce dernier était moins vigilant, la tendance serait certainement plus significative. Les autres attestations tendent en effet à montrer que le phénomène de correction se produit quand, juste avant, celui-ci a recopié une lexie finissant par ‹cx› : cas du poème n°3 (BEdT 167,007), la chanson *Ara cove / que·m conort en chantan* de Gaucelm Faidit.

E médiéval[68]	**E moderne**
que tan ricx iais	que tan ricx iais
no cug que ia m'esclaire	no cug que ia m'es claire
donx per cal se(n)	doncx per cal sen l'am pos ioi non aten
l'am pos ioi no·n aten	c'aisi con plus lauueill e peitz men pren
c'aisi conplus la uueill e peitz men pren	

Ailleurs, aux v. 42-43 du poème n°30 (BEdT 389,014), *Ar no sui ges mals et astrucs* de Raimbaut d'Aurenga, le contexte immédiat n'offre pas de modèle au scribe ; mais les strophes précédentes étaient saturées de finales en ‹cx›. L'influence est donc probable.

E médiéval à vérifier	**E moderne**
da q(ue)st malastruc aymador	Da quest malastrucx aymador.
Plor malastruc es de senhor	Plor malastrucx es de senhor

[68] Menichetti 2019, 27-29.

Dans un dernier cas, particulièrement intéressant, il n'y avait eu aucun antécédent. La leçon ‹cx› passe pour un vrai geste de correction de la part du copiste. Observons l'exemple du poème n°6 (BEdT 167,031), la chanson *Jauzens en gran benanansa* de Gaucelm Faidit.

E médiévale[69]	**E moderne**
C'adonx ab do	C'a doncx ab do**us entrasegna**
comensamen	**Me fetz dous e** comensamen

Du côté des oublis et des ajouts de graphèmes, la situation est à peu près similaire. Le poème le plus concerné par ce phénomène est le n°28, *No posc mudar un chantar non esparga* (BEdT 080,029) qu'on retrouvera en annexe, avec un total de trois oublis,

v. 15 *plazens* devient *plazen* ;
v. 28 *asseties* devient *aseties* ;
v. 39 *q(er)minis* devient *quermins*.

et quatre ajouts. C'est-à-dire sept problèmes de graphèmes. Ce qui est finalement assez peu.

v. 16 *te(m)pesta* devient *tempestra* ; [70]
v. 25 *marga* devient *margra* ;
v. 33 *sabaria* devient *sabraria* ;
v. 40 *bissesta* devient *bissestra*.

La fiabilité baisse très légèrement si l'on y adjoint les six erreurs de copie,

v.24 *escut* devient *eseut* ;
v.24 *col* devient *cob* ;
v. 25 *Sil* devient *Nil* ;
v. 34 *urtar* devient *urtat* ;
v. 38 *fas* devient *his* ;
v. 38 *tener* devient *reueriorn*.

ainsi que la dernière occurrence dont nous réservons pour l'instant le commentaire.

v. 2 *non* au lieu de *no*.

Mais avec seulement 14 changements au total pour 40 vers, le poème présente une moyenne de transformation de 0,35. Ce qui ne dédit pas la qualité de la copie.

En outre, l'exemple prouve également que le copiste se méfie de ses habitudes graphiques ou de celles qu'il pourrait adopter selon le modèle du texte. Au v. 38, il note en effet d'abord la lexie *lieis*, puis un contrôle sur le manuscrit médiéval lui indique probablement qu'il se trompe, d'où la surgraphie *liei+ys* aboutissant à un un ‹y› surmonté d'un point. Nous

[69] ibid.43-45.
[70] On ne tient pas compte ici de la résolution d'abréviation en n de la part du copiste moderne.

signalons ce changement dans notre tableau de classement en annexe, mais nous ne le comptons pas dans nos statistiques étant donné que, comme dans les cas précédemment de *flacx* et *uueill*, le copiste s'est corrigé lui-même[71] :

v. 38 « liei+ys »

E et **G** sont donc des copies assez fiables sur le plan des erreurs de copies et de graphèmes. Et malgré quelques petites fautes ou oublis de correction, le copiste est globalement assez bon : l'inspection approfondie des données confirme donc les chiffres en plus de révéler que le scribe se surveille et est susceptible de se corriger pour tendre vers un état de copie le plus fiable possible.

2.2 Les distances prises avec les modèles

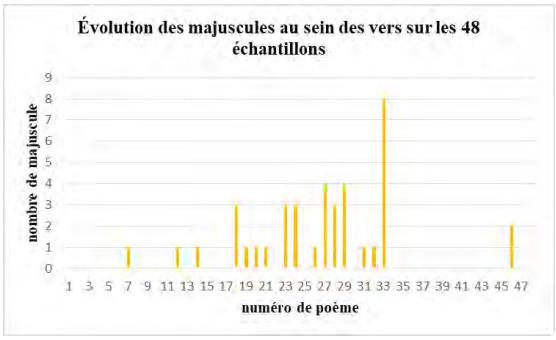
Toutefois ces premières conclusions laissent de côté d'autres différences relevées dans notre expérience, qui ne tiennent pas à la qualité de la copie mais ont à voir avec des débuts de toilettage et d'éclaircissement du texte. Nous songeons en particulier aux ajouts réguliers de majuscules en début et au sein des vers, aux résolutions d'abréviations non signalées, aux substitutions de lettres par d'autres, de même qu'aux essais de segmentation ou de liaison de morphèmes. Ces points appellent à être analysés dans la description d'**E** et **G**, dans la mesure où ils constituent des distances prises avec les modèles médiévaux **E** et **R** et sont susceptibles de contrebalancer, toutes proportions gardées, le constat de copies diplomatiques fidèles ne contenant que quelques petites erreurs de-ci de-là. Il faut toutefois traiter ces minces prises de distance avec prudence étant donné que l'interprétation de certaines dépend entièrement du philologue actuel. Les cas de liaison ou de segmentation des mots sont en effet litigieux, on l'a dit, tandis que quelques occurrences de majuscules peuvent être contestées du fait de certaines lettres semblent être tracées à mi-chemin entre la minuscule et la majuscule.

2.2.1 Le toilettage par la modernisation de la mise en page

C'est néanmoins leur catégorie, que l'on peut évaluer avec le plus d'assurance et pour laquelle nous nous risquons à proposer quelques chiffres, qu'il faudra confirmer et confronter à d'autres recherches plus précises englobant d'autres parties copiées de ce scribe dans la série des recueils. Il ressort pour l'instant de nos observations qu'elles apparaissent de façon

[71] Correction qu'il ne fait pas au v. 2 ou *no* devient *non*, certainement parce que dans le contexte proche, l'incipit, le ‹n› final de *non* n'était pas tombé : « Non estaray mo(n) cha(n)tar no(n) esparia // pus noc e no a(n) mes foc e fag sanc » [**R** médiéval]).

spectaculaire à partir de la deuxième partie de nos échantillons, donc de la copie de **R** médiéval, vers le milieu du manuscrit 3094. La première partie ne compte que 4 majuscules en début de vers[72] contre 3 en leur sein, la deuxième en dénombre 595 contre 26, la troisième 451 et 10.



L'examen du recueil **G** révèle que ces ajouts de majuscules vont de pair avec un agencement des vers plus moderne et différent de qu'on observait au début du manuscrit. Contrairement aux précédents exemples traités au-dessus, en particulier pour le recueil **E**, les vers ne sont plus ici copiés les uns à la suite des autres et séparés par des points. Le scribe marque maintenant leur délimitation par des retours à la ligne conjoints avec des majuscules. Rien pourtant dans le changement de modèle médiéval n'explique cette nouvelle attitude : **R**, comme **E** avant lui, présente des vers inscrits sur une même ligne et distingués par des points (on pourra comparer en annexe l'édition mécanique du poème n°7, *Chantarai d'aquestz trobadors* [BEdT 323,011], dans **R** médiéval avec la précédente édition d'**E** et constater cette mise en page similaire).

Surtout, le phénomène n'est pas du tout anecdotique : l'histogramme ci-dessus révèle une augmentation massive du phénomène à l'échelle générale de notre échantillon. En outre, l'examen au cas par cas illustre un nouvel usage des majuscules tout aussi remarquable. Sur le plan statistique, le poème n°17 concentre le plus de majuscules en début de vers : nous en

[72] Nous exceptons ici les majuscules de début de strophe qui ne sont pas du fait du copiste moderne mais miment la mise en forme graphique du modèle médiéval. On trouvera en annexe l'édition mécanique des premières strophes de chaque version pour visualiser cette fidélité dont nous ne tenons pas compte et qui corrobore encore davantage ce qu'on avançait juste avant.

comptons 82 sur un total de 87 vers,[73] 97 % d'entre eux sont ainsi concernés par cette modernisation.

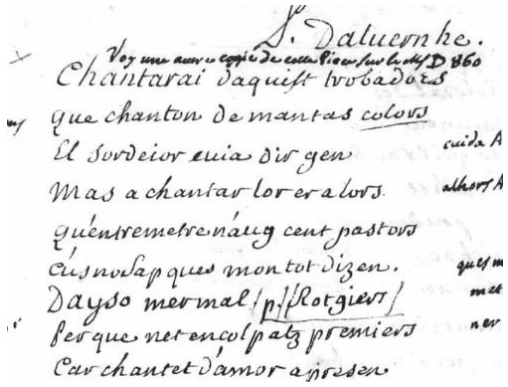
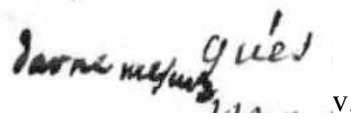
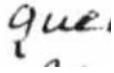
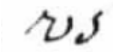
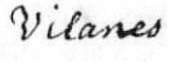


Photo de **G**, f. 245

Et encore, parmi les deux exceptions que nous avons recensées, l'une d'entre elles pourrait peut-être s'adjoindre à ce grand groupe. Il s'agit du ‹q› débutant le v. 20 : « qu'es menres d'en bornelh un dorn ». Un commentaire de Sainte-Palaye couvre la queue de la lettre, il nous est donc difficile d'estimer si elle bouclait comme dans les autres exemples de ‹q› majuscule. Comparons cette occurrence avec une autre du v. 14, sur laquelle il n'y aucun doute.


v. 20 *vs.*  v. 14

Par prudence, nous l'écartons de la catégorie des majuscules. Nous évinçons également le ‹v› de *us* au début du v. 26, dans la mesure où un autre cas de cette lettre au v. 64 révèle un tracé de majuscule beaucoup plus grand et imposant: « us io glars pus prezentis ». Il nous semble donc qu'il s'agit d'une minuscule.

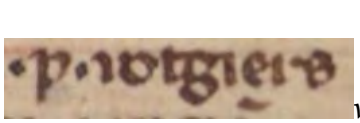
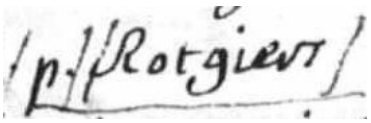

v.26 *vs.*  v. 64

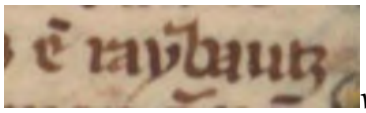
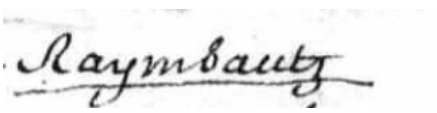
Par ailleurs, ce poème illustre également un certain nombre de cas de majuscules ajoutées au sein des vers, et plus précisément au début des noms propres. On dénombre 9 occurrences de ce type en effet, concernant pour la plupart des anthroponymes et parfois des toponymes :[74]

v.7 *Rotgiers*
v. 14 *guiraut/de / Bornelh/*
v. 19 */B./ de/Ventadorn/*
v. 25 *Briual lemozis*
v. 31 - *En|G.| de|Briues*
v. 43 *Et .|p|. |Bermon|*
v. 44 *Tolosa'l*
v. 49 *|B|de|Saychac|*
v. 55 *Raymbautz*

[73] Nous avons dénombré les vers selon la version de **G**, la copie moderne de **R** médiéval donc.
[74] Il faut excepter « /Peyre/d/aluernhe/» au v. 79, le ‹p› était déjà en majuscule dans la version médiévale.

Majuscules qui, bien sûr, n'apparaissaient pas dans le modèle médiéval.

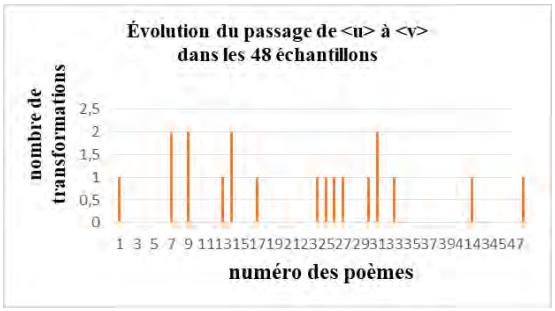
 *vs.* 

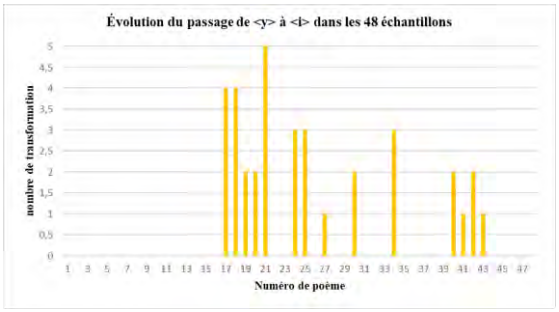
 *vs.* 

Leur présence est donc le fait du scribe moderne qui, reconnaissant des noms propres, applique une convention moderne d'écriture et d'édition permettant de rendre la copie plus claire. De quoi conforter un peu plus ce que suggérait déjà la mise en page et les majuscules de début de vers traitées juste avant : à mesure que l'on progresse dans le manuscrit, la forme diplomatique cède le pas devant une modernisation et un éclaircissement du texte favorisant la lecture. La fidélité à la forme est délaissée au profit de celle du texte qui, elle, est constante dans tout le manuscrit.

2.2.2 L'influence des conventions graphiques du français

Les passages de ‹u› à ‹v› et ‹y› à ‹i› reflètent des habitudes d'écriture et d'édition qui se mettent peu à peu en place au cours du XVIIIe siècle. Le cas de ‹u› devient ‹v› s'observe dans l'ensemble du mauscrit de façon plutôt homogène sans évolution apparente, tandis que le second s'observe davantage dans la deuxième partie du *codex*.





Dès la première édition du *Dictionnaire de l'Académie* (1694) le *v* est intégré à l'alphabet français. Mais il faut attendre la quatrième édition du dictionnaire en 1762 et surtout la cinquième en 1798 pour que le classement intègre vraiment la nouvelle consonne *v* et ordonne les mots suivant la distinction *v* et *u*. Pour autant, la différenciation des lettres est à cette date déjà bien suivie, de sorte que ce classement séparant d'un côté les mots en aur- et de l'autre en avr- ne pose aucun problème (Catach 2001, 204-205 et 258-259). Différenciation que nous n'observons pas au sein des vers des manuscrits médiévaux que nous avons transcrits et que le

copiste de Sainte-Palaye intègre au fil de sa copie. L'inspection de nos occurrences révèle que l'emploi du v est toujours strictement réservé à l'initiale des lexies, c'est-à-dire à un emplacement où le scribe, comptant peut-être sur les accointances morphologiques et phonologique de l'occitan avec le français et l'italien, est à peu près sûr de ne pas se tromper. D'ailleurs, dans de nombreux cas la morphologie des lexies (substantifs, adverbes et pronoms) entre langue du manuscrit et langue du copiste est quasiment semblable :

Poème n°9 : v. 7 *uolontatz* devient *volontatz*
// n°13 : v. 3 *uerdura* devient *verdura*
// n°14 : v. 41 *uolentiers* devient *volentiers*
// n°31 : v. 50 *uostre* devient *vostre*
// n°48 : v. 27 *uolo(n)tat* devient *volontat*

On remarquera aussi que d'un poème à l'autre, les formes concernées par le changement sont souvent les mêmes ou consistent en des formes verbales fléchies ou encore en des dérivations d'une base que le scribe connaît.

Poème n° 14 v.38 *volentiers* au lieu de *uolentiers*
n°48 v. 27 *volontat* au lieu de *uolo(n)tat*

Poème n°17 v. 64 *Vilanes* au lieu de *uilanetz*
n°25 v. 48 *vilaina* au lieu de *uilania*

Poème n°31 v. 50 *vostre* au lieu de *uostre*
n° 33 v. 22 *vos* au lieu de *uos*

Valen	**Vezer**
Poème n°42 v. 46 *valen* au lieu de *ualen*	n°31 v. 4 *Vuelh* au lieu de *uuelh*
n° 19 v. 6 *Val* au lieu de *ual*	
n° *9* v. 39 *E Val* au lieu *E ual*	
n° *7* v. 57 *valen* au lieu de *ualen*	
// v. 58 *valon* au lieu *de ualon*	

Voler	**Anar**
Poème n°24 : v. 26 *uolriatz* devient *Volriatz*	n° 14 v. 30 *vengual* au lieu de *uengual*
	n° 1 v. 10 *venques* au lieu de *uenques*

Il ne s'agit pas à proprement parler d'une contamination du système linguistique français dans celui du texte mais de l'emploi de conventions établies pour une langue et appliquées à une autre afin de clarifier le texte.

Le passage de ‹y› à ‹i› semble se justifier de la même manière dans le sens que les occurrences que nous avons relevées correspondent pour beaucoup à des cas de substitution préconisés par d'Olivet à partir de la troisième édition du *Dictionnaire de l'Académie.* Le *y*

ornemental a tendance à être remplacé par *i* dans plusieurs cas bien recensés par d'Olivet (Catach 2001, 245):

Poème n°17 : v. 78 *luy* devient *lui*
// n°18 : v.9 *cuy* devient *cui*
// n°21 : v. 47 *cuy* devient *cui*

en particulier dans de nombreuses diphtongues,

Poème n° 17 : v. 1 *Chantaray* devient *Chantarai*
// : v. 52 *pueys* devient *pueis*
n°20 : v. 50 *Peyre* devient *Peire*
n °21 : v. 38 *ioy* devient *ioi*
n°30 : v. 7 *soy* devient *soi*
n°43 : v. 18 *layssar* devient *laissar*

ainsi qu'à l'initiale des mots.

poème n°17 : v. 57 *yeu* devient *ieu*

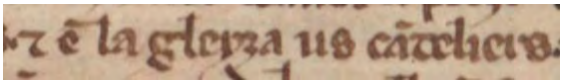
Plus intéressant encore, certains *y* intervocaliques passent aussi à *i* conformément à la tendance française de l'époque (ibid. 245-246), à ceci près que le copiste ne va pas jusqu'à ajouter un tréma sur ces nouveaux *i* comme il l'aurait peut-être fait en français.[75]

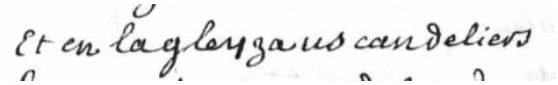
poème n°24 : v.45 *guerreyadors* devient *guerreiadors*
n°25 : v. 23 *ioy|o|s* devient *ioios*
n°34 : v. 35 *ioyos* devient *ioios*

2.2.3 L'interprétation et la segmentation du texte occitan

Le traitement des abréviations va aussi dans le sens d'un processus d'éclaircissement du texte, éloignant encore un peu plus la copie de son modèle et de la forme diplomatique pure. Nous l'avions déjà dit précédemment et nous en avons ici la démonstration : un certain nombre d'entre elles sont résolues sans aucun signalement, si bien que le relecteur n'a aucun moyen de suspecter qu'il y en a dans le poème,

v.11 « (et) e(n) la gleyza us ca(n)deliers » *vs*. « Et en la gleyza us candeliers »

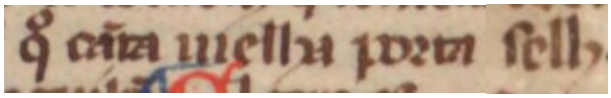


vs.


sauf lorsque le copiste ne parvient pas à les résoudre.

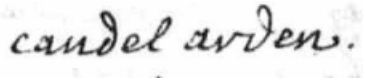
[75] « Reprenant la leçon de l'orthographe modernisée de la Renaissance et de Ronsard […], il décide de chasser aussi l'*y* de certaines de ces positions intervocaliques (pour yod). […] Il décide, par conséquent, afin de chasser cet "abominable crochet d'*y*", comme il disait, de remplacer à l'intervocalique celui-ci par *i* tréma, signe nouvellement introduit dans l'usage (*ioïau*, *moïen*, *bruïere*.) ».

v. 16 « q(ue) ca(n)ta uielha porta selh » *vs*. « Q\o/. canta uielha porta selh »

 *vs*.

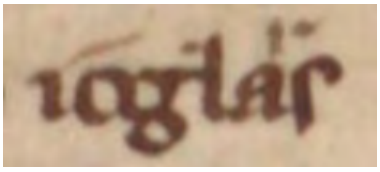
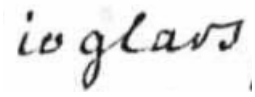
Mais en tout cas, l'absence de signalement participe aussi, à notre avis, d'une volonté de faciliter la lecture ou plutôt le déchiffrement du texte après la copie.

Quant aux espacements ou liaisons de morphèmes, très litigieux à évaluer sur le plan statistique pour les raisons que nous avons exposées, quelques occurrences du poème laissant peu de doute peuvent corroborer l'hypothèse. Au v. 12, par exemple, le groupe nominal *ca(n)delarden* était groupé dans la leçon médiévale. Le copiste moderne établit pourtant une franche séparation tout à fait correcte encore le nom masculin *candel* et l'adjectif *arden* :

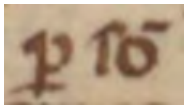
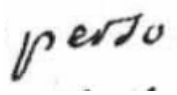
vs. 

Mais certains espacements sont aussi erronés, tandis que des traits de liaison lient ce qui était pourtant disjoint dans le modèle.

v. 26 *iogla\r/s* devient *io glars*

 *vs*. 

v. 56 *p(er) so(n)* devient *perso*

 *vs*. 

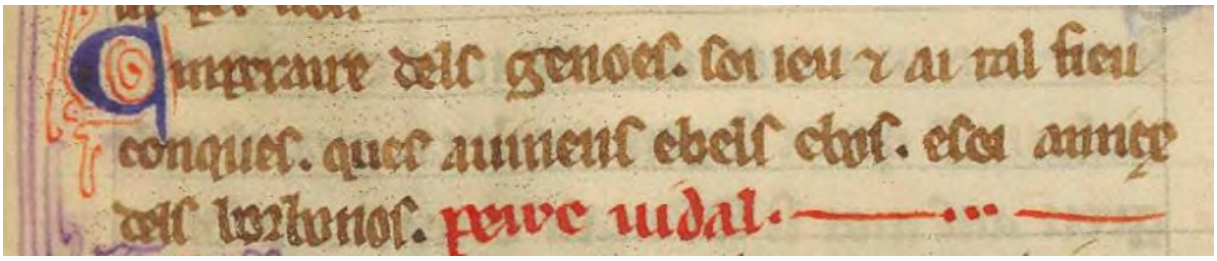
À ce stade il paraît difficile de conclure que le copiste entreprend ces opérations de liaison et de segmentation, fort de son intelligence du texte. De notre point de vue, il ne comprend pas l'occitan. Les mêmes interventions de Sainte-Palaye par ses apostrophes, ses diastoles et ses sortes d'hyphens sont bien meilleures et offrent un exemple du résultat de cette opération que le scribe n'atteint pas. Il n'en est pas à ce stade.[76]

[76] Quelques très rares indices épars dans le manuscrit nous feraient suspecter que le scribe ait déjà copié de l'italien et y assimile inconsciemment l'occitan. La segmentation de *ioglars* ci-dessus aboutit en effet à la formation du pronom personnel *io* inexistant en occitan. Un ajout de graphème ‹e› conjoint à une mélecture dans le poème n°6 (*Jauzens en gran benanansa* [BEdT 167,031]), que nous n'avons pas traité ici, aboutit à un italianisme (nous reviendrons sur cette occurrence au chapitre 8) : v. 17 « Car p(er) meglior-uos\vos causi ses/ chauzire doptansa » dans **E** moderne *vs*. « uos chauzir » dans **E** médiéval. L'infinitif occitan aurait eu la forme *chauzir* et non **chauzire*. Enfin, on pourrait s'interroger sur la segmentation de l'incipit « Cara mia dosse franca… » (voir chap. 5) dans le recueil **G** (f. 303), soit *Car'amiga, douss'e franca* dans le *BEdT* (364,015) : le choix de segmentation en *cara mia* tend aussi vers l'italianisme. La question reste encore à être traitée grâce à une étude beaucoup plus approfondie.

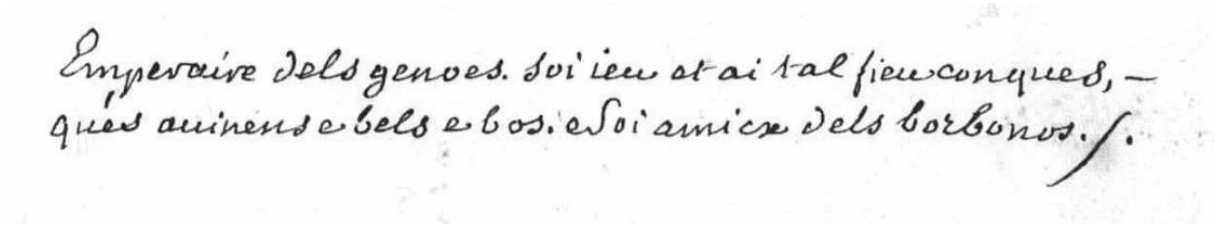
2.2.4 La correction du texte

Enfin, un rare exemple de correction du texte conforte définitivement notre propos. Dans le poème n°8 que nous traitions plus haut (Peire Vidal *Quant hom es en autrui poder* [BEdT364,039]), la dernière strophe débute avec une majuscule fautive rendant incompréhensible la lexie : « Cmperaire dels genoes ». Mais le copiste, d'ordinaire si fidèle à son modèle pour ce qui est du texte, corrige cette leçon et inscrit un ‹e› majuscule au lieu d'un ‹c›: « Emperaire dels genoes ». Son geste est particulièrement intéressant car il s'agit d'une intervention parfaitement consciente et délibérée destinée à corriger le manuscrit médiéval et, ainsi, à proposer un vers qui fasse sens. Or, une copie scrupuleusement proche de son modèle aurait conservé ladite faute.

E médiéval, f. 25



E moderne, f. 26



Mais surtout cette correction ne requerrait pas une compréhension parfaite et exigeante du vers. La lexie *Cmperaire* était assez proche du français pour que le scribe suspecte une anomalie et se risque à y remédier.

De notre point de vue, donc, le copiste de Sainte-Palaye ne s'attache à rester proche du modèle que jusqu'à un certain point : la fidélité à toute épreuve à l'exemplaire médiéval ne vaut plus pour la forme à partir de la copie de **R** ou **G**, ni sans doute pour la correction du texte si l'erreur est assez grossière pour être remarquée et susceptible d'être corrigée. Le scribe ne peut aller plus loin car il est limité par la barrière de la langue. On retient surtout ici que le respect de l'exemplaire médiéval tient principalement pour le texte : les distances, prises volontairement, semblent permises lorsqu'elles permettent de faciliter le déchiffrage du poème et, surtout, tant qu'elles ne modifient pas la lettre du texte sauf pour le corriger. Dans ce dernier cas, le copiste devient alors lui-même éditeur.

2.3 Les recueils E et G modernes ont-ils une *scripta* propre et particulière ?

Quant aux catégories de transformations du type ‹o› qui devient ‹on› ou ‹an› à ‹ant› par exemple, aboutissant davantage à des variantes graphiques qu'à des erreurs galvaudant le sens des vers, il reste encore à déterminer si elles sont susceptibles de dévoiler la présence d'un diasystème supplémentaire dans **E** et **G** moderne. Compte tenu de la maigreur de nos données et de la rigueur du copiste, la question est difficile à trancher : certains phénomènes possèdent d'ailleurs tellement peu d'occurrences qu'ils relèvent quasiment du phénomène anecdotique et ne nous paraissent pas pouvoir être traités Néanmoins, l'examen des phénomènes plus fréquents suggère deux tendances que nous avons déjà commencé à introduire : l'influence du contexte ainsi que l'hypercorrection d'un côté, et l'influence du français de l'autre.

2.3.1 L'influence des graphies occitanes dans le processus de copie

La tendance à l'hypercorrection s'observait bien pour le passage de ‹x› à ‹cx›. D'autres catégories de transformation abondent aussi dans cette tendance, quoique le phénomène reste restreint et que des exceptions puissent être relevées.

La graphie de la latérale palatale (L latin +yod) est stable dans l'ensemble du chansonnier **E** médiéval : ‹(i)l(l)› (Caiti-Russo 2017, 425 ; Menichetti 2015, 99 ; Zufferey 1987, 179-180). Cette stabilité est quelque peu ébranlée par le copiste moderne modifiant parfois les formes en ‹ll› ou ‹l› en digramme ‹lh›. On s'explique difficilement cette transformation dans la mesure où l'exemplaire médiéval est homogène : il ne fournit aucun exemple contextuel et immédiat de graphie en ‹lh›, dans nos extraits en tout cas, que le copiste aurait pu suivre comme dans le cas de ‹cx›. On lit par exemple au v. 22 du poème n°2 (*Pos entremes me sui de far chansos* [BEdT 366,027a]) : « Luenh mˈes dels huelhs » qu'il aurait fallu écrire « Luenh mes dels hueils » selon le modèle médiéval.[77] Pourtant, le copiste s'était appliqué plus haut, au v. 17, à recopier soigneusement le même mot avec la séquence de son modèle : « queˑl cor eˑls hueils » (**E** médiéval) *vs*. « quˈel cor eˈls hueils » (**E** moderne). Le contexte ne lui soumettait donc aucun exemple du type ‹lh› à suivre. La situation est exactement similaire dans les poèmes n° 4 (*Trop malamen m'anet un temps d'amor* [BEdT 167,063]) et n°5 (*Tan fort me creis amors en ferm talan* [BEdT 167,057])

> n° 4, v.13 « nuilh'au trauer » au lieu de « nuill'autr'auer »
>
> n° 5, v. 38 : « A blanca flor uermeilha » au lieu de « Ai Blanca flor uermeilla »

[77] En outre, le copiste oublie le graphème ‹i›.

Fait notable, le phénomène ne concerne que la copie d'**E**, sans doute parce que la graphie ‹il› ou ‹ill› n'est pas illustrée dans nos échantillons de **R** médiéval soit **G** moderne. La question est donc : comment et pourquoi le copiste introduit-il ce digramme si rien dans le contexte ne le lui suggère ? Avancer une influence du français ou de l'italien est exclu car ce digramme est inconnu de leur système écrit. On peut néanmoins supposer que le scribe aurait remarqué que cette séquence existait en occitan, l'aurait enregistrée et assimilée à la langue ; raison pour laquelle son emploi lui échapperait. Dans ce cas, il n'en serait pas à sa première copie de texte occitan et aurait déjà en tête un système auquel il serait accoutumé. Un système semblable à celui de **G** mais aussi d'**A** (chansonnier **C** médiéval) auquel le copiste s'est déjà frotté. [78] Ces deux recueils sont des copies d'exemplaires appartenant au groupe occidental des chansonniers et présentant la graphie ‹lh› (Zufferey 1987, 121 et Russo 2017, 425-426). Donc, au moment où le scribe s'attaque à la copie d'**E**, il connaît déjà la graphie d'**A** (**C** médiéval).

Plus précisément encore, il a probablement aussi en tête celle du recueil **D** qu'il vient de copier.[79] Or, ce dernier recueil est une copie du chansonnier médiéval **I** qui emploie la graphie ‹lh› en concurrence de ‹il(l)› à cause d'un substrat que le copiste médiéval a tâché de masquer en laissant quelques traces (Zufferey 1987, 296). Notre hypothèse est donc que le scribe de Sainte-Palaye est influencé par le système des chansonniers dont il a déjà fait l'expérience et en particulier peut-être celui du recueil **D** (copie de **I**) qu'il vient d'achever : il aurait encore les réflexes acquis pendant sa précédente tâche et les laisserait s'exercer de temps en temps.

L'hypothèse de l'influence d'**I** est d'autant plus intéressante qu'elle conforterait ce que nous avions proposé pour le passage de ‹x› à ‹cx› dans la mesure où, selon Zufferey, le digramme ‹cx›, parfois ‹x›, notant la finale [ks] concurrence ‹cs› : non seulement le copiste serait influencé par les occurrences du contexte immédiat (voir plus haut), mais en plus les exemplaires précédents lui auraient illustré ce modèle qu'il aurait intégré.[80]

---

[78] On suppose que la copie des recueils s'est faite successivement selon l'ordre alphabétique et donc que **A**, **B**, **C** et **D** ont bien précédé la copie de **E** et **G**. D'ailleurs, à mesure que l'on progresse dans les recueils suivants, les tables des matières rendent compte des pièces qui n'ont pas encore été copiées. Nous reviendrons sur ce point au chapitre 7.

[79] On trouvera également en annexe la comparaison de deux éditions mécaniques de quelques strophes du sirventes *Qui be·s membra del segle qu'es passatz* (BEdT 437,029) du recueil **D** et les premières de la chanson *Mout i fetz gran peccat amors* (BEdT 155,014) du recueil **E** ; on constatera la ressemblance de la main qui a copié ces parties des deux recueils et surtout les similarités du tracé des lettres.

[80] Dans le même ordre idée, le copiste moderne subit dans de rares cas la même tendance que le scribe médiéval de **R** tous les deux simplifient parfois la finale – tz en –s : dans n°17 (BEdT 323,011) v. 33 *ditz* → *dis*, v. 64 *uilanetz* → *Vilanes* ; dans n° 27 (BEdT 080,040) v. 16 *petitz* → *petits* ; dans n° 34 (BEdT 145,001) v. 7 *iutiatz* → *iutias*. Le phénomène, assez rare car le copiste se surveille, ne concerne que nos échantillons de **G**, Zufferey avait noté que le copiste de l'exemplaire médiéval procédait parfois à ce changement (1987,115).

Toutefois, cette hypothèse n'explique pas les quelques passages de ‹z› à ‹s›, ni encore celui de ‹on› à ‹o› qui, d'après nous, rejoint surtout notre autre hypothèse d'hypercorrection ou, tout du moins, d'influence du contexte immédiat sur la copie.

C'est en tout cas ce que nous laisse supposer nos occurrences. Dans le poème n°36 (*Savaric, e·us deman* [BEdT 384,001]), notamment, au v. 27, le copiste adjoint au déterminant possessif la finale ‹n› absente du modèle médiéval : « Pus er uengutz aˈson man » (**G**) *vs.* « pus er ue(n)gutz a so man » (**R**). Or, il venait justement de résoudre au v. 26 une abréviation qui ajoutait cette finale à la négation : « Quieu non cre quˈela lˈenian ». Le cas semblable dans les poèmes n°30 et n°28, on constate un ajout de ‹n› à la fin du possessif au v. 6 pour le premier, et à la fin de la négation au v. 2 du second : « Que mon malastre aper sech » (**G**) *vs*. « q(ue) mo malastre ap(er) sech » (**R**) et « Pus noc e non an mes foc e fag sanc » (**G**) *vs*. « pus noc e no a(n) mes foc e fag sanc » (**R**). Juste avant ces deux vers, le scribe venait encore de résoudre respectivement une abréviation pour la négation : « Pus non trop malastrug en dreg » (v. 5) et une autre concernant un possessif « Non Estaray mon chantar non esparia » (v.1). Le contexte donc, incitait le copiste, dans tous ces cas, à réintroduire la finale[81]. Le cas est plus litigieux avec le possessif du v. 36 dans le poème n°47 : « mon senher e sey *companhon*. Mais deux vers au-dessus apparaissait la négation *no* sans ‹n› final : « E no uuelh pus longa sia ». Le contexte proche de l'occurrence présentait donc les deux possibilités : ainsi, à moins qu'il ne s'agisse d'un simple ajout de graphème semblable à ce qu'on peut observer dans le poème n°17 par exemple,[82] on suppose que l'occurrence est révélatrice de la tendance du copiste à préférer les finales en –on plutôt que –o découvert.

2.3.2 Une influence du système français ?

Cette tendance est d'autant plus certaine, de notre point vue, que d'autres formes dans le poème n° 17, comme au v. 42, montrent encore que la préférence va à –on. Le copiste ajoute un –n au substantif médiéval *sazo* qui n'en présentait pas : « quela sazon -en**on** mieils mestai » *vs*. « que la sazo on mieils mestai ». Qui plus est, le contexte présentait le cas inverse au v. 39, que le scribe avait pourtant bien respecté : « per so quˈaras sai quˈes niens ». Bien plus loin encore dans le poème n°42, au v. 12, le déterminant *mo* est copié en *mon* et au v. 20 *so* en *son,* alors qu'aucun contexte ne pouvait suggérer cette graphie. La question qui se pose est donc la suivante : pourquoi le copiste privilégie-t-il cette graphie plutôt que l'autre ? Sauf erreur de notre part, il ne s'agit pas ici d'une influence d'une quelconque source médiévale. La préférence

[81] Nous excluons cette analyse l'occurrence du poème n°17, v. 56 : « Ques fas perso trobar trop hautz ». À notre avis, le copiste a simplement oublié de résoudre l'abréviation de *so(n)*.
[82] Par exemple : v. 19 *ters* devient *tiers* ; v. 43 *E* devient *Et* ; *fa* devient *fas*.

laisse peut-être entrevoir, à notre avis, une légère influence du français : *Mon*, *son* et *non* constituaient sans doute des graphies naturelles au copiste, tant et si bien qu'il ne s'apercevait pas de son erreur lorsqu'il les inscrivait. L'erreur passait d'autant plus inaperçue que d'une part d'autres occurrences du texte en –on confortait le geste du copiste, et d'autre part l'ajout du –n ne galvaudait pas le vers du point de vue métrique.

Néanmoins, rien ne corrobore avec vigueur cette hypothèse. La substitution de *-ant* à *-an* aurait pu en constituer une, si nous avions disposé de davantage d'occurrences : seulement quatre dans tout notre échantillon mais aucune dans notre première partie (les transcriptions d'**E**). Certaines transformations trouvent sans doute une part de leur justification dans une influence du système français, mais il faut encore le confirmer grâce à d'autres données relevées sur d'autres échantillons du même copiste. L'hypothèse reste recevable à ce stade, dans la mesure où les phénomènes que nous avons remarqués se réitèrent même à faible fréquence. En outre, nous avons également constaté que quelques conventions d'écriture ont une réelle influence sur le travail du scribe. Sans prétendre donc, pour l'instant, que le diasystème du texte est pénétré par celui du français, on suppose à la fin de cette analyse que l'influence d'une langue sur l'autre reste possible mais à très faible proportion.

Conclusion

Aussi faibles et minces que paraissent les données que nous avons recueillies, l'étude stratigraphique appliquée aux copies modernes **E** et **G** permet d'en proposer une première caractérisation. Comme le suggérait les chiffres bruts, elles sont fiables et fidèles à leurs modèles sur le plan du texte, malgré quelques erreurs tout à fait normales et inhérentes au processus de copie. Nous assurons donc que ces deux recueils pourraient tout à fait servir de secours aux philologues actuels et futurs en cas de perte des modèles médiévaux ou d'impossibilité de les consulter.

Ces copies se distinguent toutefois quelque peu par leur forme, comme nous le disions en introduction. Nous allons maintenant plus loin en concluant qu'elles tendent à présenter le texte de façon claire et lisible au lecteur moderne du XVIIIe siècle : non seulement par les conventions de mise en page qu'elles présentent, mais aussi par celles de la graphie qui, d'ailleurs, tendent à montrer que le scribe est sans doute influencé par ce qui se fait dans le domaine français. L'emploi des lettres *v* et *i* à la place de *u* et *y* en est d'après nous la preuve. Certes, ces données passent à première vue pour des phénomènes anecdotiques, mais l'examen au cas par cas atteste bien les similitudes d'emploi de ces lettres entre le français et l'occitan du texte. En outre, notre échantillon n'est pas si élevé, et une étude plus précise englobant

davantage de spécimens sur la série de mss. pourrait confirmer ou nuancer ce que nous avançons. Globalement, nos conclusions tendent bien à montrer que l'attention et le soin diplomatique ne valent que pour le texte : libre au copiste de présenter les poèmes comme il l'entend pourvu que tout soit clair et fidèle, d'où son changement de posture au fil de la copie.

Le scribe de Sainte-Palaye n'est pas interventionniste dans le sens où on l'entend habituellement : nous suspectons une influence du français sur le plan linguistique du fait de la préférence pour les finales *–on* plutôt que *–o* et *–ant* plutôt que *–an*. Formes rappelant bien le français, mais qui doivent encore être étudiées grâce à d'autres occurrences. Pour l'instant, il ne s'agit que d'une suspicion nourrie par la première influence du français que nous avons remarquée avec l'usage des lettres telles que *y* par exemple. En réalité donc, à défaut d'être interventionniste, le copiste endosse quelque peu, au fil de son travail, le rôle d'éditeur qu'assumera pleinement Sainte-Palaye. L'espacement ou la liaison des morphèmes, l'ajout des majuscules au nom propre, le rétablissement d'une bonne lettre ne relèvent théoriquement pas de la mission du scribe ; encore moins lorsqu'il est chargé de fournir une transcription particulièrement fidèle à son modèle. C'est pourtant ce que l'on observe et qui confirme bien que les copies occitanes de Sainte-Palaye méritent une attention tout aussi importante que celle portée aux transcriptions françaises.

En tout cas, cette petite étude nous confirme ce que nous cherchions à prouver par la voie de la stratigraphie : c'est bien le texte qui compte et non ce qui l'entoure, péritexte comme support d'écriture confondus. Il n'est pas question de se réapproprier l'objet chansonnier ou, du moins, pas comme l'avait fait la famille Galaup de Chasteuil.[83] En outre, le scribe a réussi sa mission car la vérité lexicale et linguistique du texte n'est quasiment pas transformée. Mais l'image et sa matérialité aux sens définis par Roger Chartier sont, eux, bien modifiées. Reste maintenant à savoir comment Sainte-Palaye reçoit cette nouvelle forme du texte, ce qu'il en fait éventuellement ; et, du côté de la vérité linguistique, sémantique et lexicale du texte, s'il s'applique à corriger les petites erreurs de son copiste.

[83] Nous reviendrons sur la réappropriation et l'organisation de l'objet chansonnier dans les chapitres 7 et 8.

Chapitre 7
Le travail de Sainte-Palaye : étude de l'organisation externe et interne des chansonniers 3091-3100, un premier indice de réception

Nous en arrivons à l'étude proprement dite de la réception de Sainte-Palaye, incluant l'examen matériel de ses chansonniers ainsi que le texte critique écrit de sa main. Certes, l'existence de gloses ayant trait aux questions philologiques et les interventions directes sur le texte littéraire ont déjà été signalées par d'autres chercheurs dans divers travaux portant sur un des versants de l'immense travail de l'érudit sur les langues d'*oïl* et d'*oc* (voir Colombo Timelli 2003, 15 et Maulu 2007, 238). Mais à notre connaissance, aucune étude n'a encore été consacrée à leur examen systématique et plus approfondi, en particulier en ce qui concerne les recueils des troubadours. Pourtant, ses notes de marge redoublent, de notre point de vue, l'intérêt des mss. Paris, BnF, Arsenal, 3091-3100. En effet, en plus de transmettre différentes traditions écrites des poèmes, elles mettent en évidence le très riche travail critique auquel s'est livré Sainte-Palaye Surtout, elles semblent aussi constituer les empreintes les plus révélatrices de la véritable réception des troubadours de celui-ci,dans la mesure où l'*Histoire littéraire des troubadours* a été rédigée et remaniée par l'abbé Millot comme nous l'avons déjà expliqué :

> Quoique j'aie supprimé une infinité de choses indifférentes, on me reprochera peut-être d'en avoir laissé beaucoup trop. Mais ce qui seroit plus qu'indifférent ailleurs, ne l'est point dans l'histoire littéraire, où les gens de Lettres peuvent trouver important ce que les gens du monde jugent inutile. […] Il a fallu supprimer, élaguer beaucoup; & ces sacrifices ne méritent aucun regret. (1774, x- xiv)

Critiquée dans plusieurs travaux de recherche (voir Gossman 1968 ; Jeanroy 1931,142; Bec 1981, 251 ; Lafont 1984, 34-37), l'*Histoire littéraire* ne peut servir à déterminer quelle fut la réception de Sainte-Palaye. Les suppressions de Millot, que nous avons déjà mentionnées, sont beaucoup trop nombreuses (voir Vincenti 1936, 56). Il nous semble aussi que ce dernier a détourné sous certains aspects le projet éditorial de l'érudit en ayant recours aux *Vies* de Nostredame sans aucune distance critique (Lafont 1982, 37 ; Jeanroy 1931, 142), ou en ne faisant pas apparaître au moins les variantes des leçons répertoriées par Mazaugues et Sainte-Palaye dans des notes selon la méthode de Lévesque de la Ravalière (1697-1762) : « il y a peu de raisons de douter que si Sainte-Palaye avait publié les poèmes des troubadours dans une

édition complète, il aurait utilisé la même méthode.» (Gossman 1964, 230).[84] Certes, Millot rédige bien une histoire de la poésie comme le voulait Sainte-Palaye (Maulu 2007, 240), mais ce « pendant » au *Recueil des poètes françois* ne correspond pas vraiment à son ambition selon Jeanroy (1998, 13 ; nous reviendrons sur ce sujet plus tard). En conséquence, il nous semble que seul le retour aux manuscrits, aux écrits et aux notes de Sainte-Palaye, certes brèves mais parfois précises, sont véritablement à même de nous révéler comment et dans quel état d'esprit, voire dans quelles perspectives, l'érudit bourguignon a lu, commenté, étudié et sans doute même apprécié la poésie du *trobar*.

C'est pourquoi nous proposons dans ce chapitre de débuter notre étude de sa réception des troubadours en nous intéressant à la première étape de son travail dans l'élaboration de son ouvrage sur les troubadours : le travail philologique et la constitution de ses recueils. En atteste la forte densité de texte critique dans les marges de droite, qui est la trace de l'exercice de *varia lectio* effectué par Sainte-Palaye. Il est vrai que tous les poèmes des recueils n'en ont pas bénéficié, mais quantité d'entre eux ont été collationnés quand ils n'avaient pas été copiés en plusieurs exemplaires dans la série de recueils (nous y reviendrons plus tard). Il faut ajouter à cela les notes philologiques de l'érudit que l'on peut lire dans les marges de tête des folios ou dans les marges de gauche. Autant de commentaires qui méritent d'être examinés dans le cadre d'une étude portant sur la réception des troubadours de la part d'un préromaniste du XVIIIe siècle.

On le sait bien, la *recensio* des poèmes, leur collation, leur toilettage, leur mise en recueil, leur classement, en somme le travail codicologique et philologique d'un érudit, constitue déjà en soi une première étape dans le processus de réception. Ils révèlent à leur manière une lecture du texte propre au philologue : « Dans la pratique, la philologie tend à se ramener à l'interprétation textuelle des documents » (Zumthor « Philologie», *Encyclopaedia Universalis*). Ils nous dévoilent l'hypothèse que fait l'érudit du texte au moment où, par exemple, il disjoint deux morphèmes pour constituer deux lexies différentes, ou encore quand il choisit d'inscrire au-dessus d'une *canso* un nom de troubadour différent de celui du manuscrit qui sert de modèle à la copie de ladite chanson.

Nous consacrerons ce chapitre à l'étude de cette partie du travail de Sainte-Palaye en nous appuyant principalement sur le ms. Paris, BnF, Arsenal 3094, dont nous avons extrait des échantillons, sans exclure cependant ses autres recueils qui font partie de notre *corpus*. Leur examen est d'ailleurs nécessaire dans la mesure où les chansonniers ne sont pas totalement

[84] « there is little reason to doubt that if Sainte-Palaye had published the poems of the troubadours in a complese edition he would have used the same method. »

identiques. La confrontation de leurs différences, ainsi que l'analyse de leurs particularités, permettent d'émettre des hypothèses sur la manière dont l'érudit travaille le texte des troubadours (Lafont 1982, 25-26), constitue ses savoirs philologiques sur les chansonniers, et enfin comment il réceptionne le *trobar* du point de vue philologique.

La première étape du travail de Sainte-Palaye sur les troubadours consiste d'abord à organiser le *corpus* poétique. Sur un plan formel, les recueils de l'académicien correspondent à leurs modèles médiévaux. Bâtis sur le modèle du livre gothique (Signorini 2008, 296-297), ils se présentent comme des anthologies de poèmes composés par des troubadours (Zambon 2008, IX). Leur présentation, assez classique, mime celle des manuscrits médiévaux qu'on connaît bien (Zufferey 1987, 15-16) avec quelques petites différences liées aux évolutions de mise en page du siècle : le texte peut être copié sur deux colonnes mais la présentation en une colonne est la plus fréquente ; les vers sont séparés par des points lorsqu'il n'y a pas de retour à la ligne, mais on en relève parfois en fin de vers malgré le retour à la ligne ; les vers sont regroupés en strophes.

Néanmoins, ces chansonniers diffèrent quand même de leurs modèles dans le sens où ils ne témoignent plus d'une volonté de conserver uniquement un canon de la tradition du *trobar* selon la lecture du compilateur, alors même qu'il s'agissait d'une des vocations de leurs modèles (Signorini 2008, 290-291). Il ne s'agit plus de patrimonialiser la poésie des troubadours (Caiti-Russo 2016a, §2) pour la sauvegarder. Le seul feuilletage de ces manuscrits montre qu'ils ont à présent pour tâche de conserver et transmettre de la façon la plus complète possible l'état de la tradition manuscrite des troubadours telle que le provençaliste la connaît. Plus qu'une anthologie, le chansonnier apparaît comme un outil de travail et son statut change nécessairement. Un changement qui n'a rien d'anodin car il implique inévitablement une réflexion sur sa conception et sur la façon dont le philologue prévoyait de l'utiliser pour pouvoir travailler facilement. Nous voulons dire par là que sa consultation rapide et commode pour trouver un poème en particulier, nécessitait un classement très réfléchi du *corpus*, encore plus méthodique que celui qu'on pouvait trouver dans les modèles médiévaux (voir sur ce sujet notre chapitre 1 ou León Gomez 2008). Pour le dire autrement, selon notre hypothèse, le système de classement des chansonniers modernes était conçu en rapport avec le projet de travail et les besoins du philologue.

L'hypothèse que nous soutenons et voulons éprouver est que l'ensemble des mss. Paris Arsenal 3091-3100 forme un tout, une synthèse dont les éléments sont étroitement liés entre eux, qui ne fonctionne que si on les consulte ensemble. Endossant le statut d'outil, ces chansonniers forment à présent une somme d'études cohérentes et solidaires qui prennent la

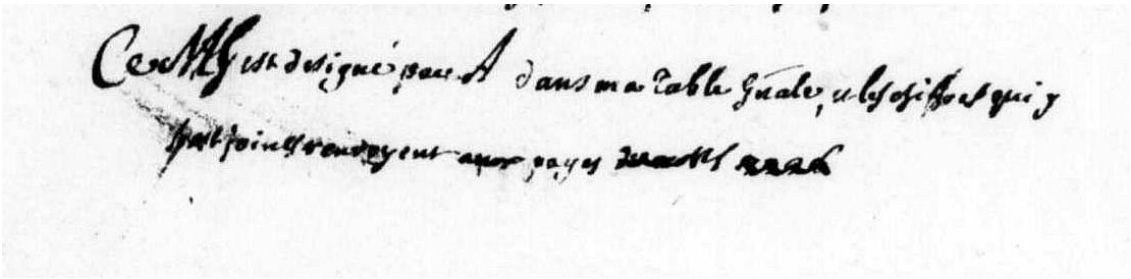
forme de petits commentaires, on le verra, qui démontrent le travail de l'érudit sur la poésie des troubadours. Nous distinguons globalement deux grands types de travaux d'ordre philologique et codicologique dont le premier concerne surtout le fonctionnement des chansonniers et la *recensio* de la tradition manuscrite des troubadours. Cela fait déjà partie du travail d'étude de Sainte-Palaye, dans la mesure où le provençaliste organise pour la première fois de façon méthodique la poésie des troubadours et sa tradition pour en faciliter l'étude.

1. Étude de la macrostructure des recueils

Du point de vue de leur fonctionnement externe, ses chansonniers s'organisent selon un système de sigles que Sainte-Palaye a lui-même fixés, de la même façon que Paul Meyer et Karl Bartsch en proposeront au siècle suivant avec des critères différents : selon les bibliothèques où ils étaient conservés (Meyer 1871, 41) ou d'après le matériau à partir duquel le manuscrit a été fabriqué (Bartsch 1872, 27). Moins élaboré, le classement du provençaliste répond strictement à l'ordre alphabétique sans aucun autre critère. Ainsi, chaque recueil est désigné par une lettre de l'alphabet qui facilite l'orientation et le repérage dans la tradition manuscrite.

Ce système est d'autant plus intéressant que, contrairement aux sigles établis à partir du XIXe, la logique du système de Sainte-Palaye n'opère pas de distinction entre ses recueils et les manuscrits médiévaux qui en étaient les modèles. Dans l'esprit de l'érudit, en effet, les recueils **A**, **B**, **C** etc. ne représentent pas seulement les mss. Arsenal 3091 et 3092 que nous conservons à l'heure actuelle. Selon les contextes, **A** peut se référer au recueil moderne copié par son copiste de l'Académie des Inscriptions, ou bien au manuscrit médiéval qui lui a servi de modèle. De même, si l'académicien fait référence à une version d'un poème d'un manuscrit médiéval qui n'a pas été copiée dans ses recueils, il ne renverra que très rarement au « ms. du Roy 7226 », par exemple, mais plutôt au « recueil **A** ». Le provençaliste explique ce fonctionnement lui-même au début de sa série de recueils dans un commentaire liminaire :

> « Ce Ms est designé par A dans ma Table G(e)n(er)ale et les chiffres qui y sont joints renvoyent aux pages de ce Ms 7226 »



Par exemple, le poème *Quan lo dous temps comensa* (BEdT 392,027) au f. 56 d'**E** a été collationné avec **A**. Toutefois, l'examen de ce dernier révèle qu'il ne conserve pas ce poème. On en trouve seulement une mention dans la table initiale ouvrant le manuscrit sous le nom : Raymbaut de Vaquieras. Le numéro en chiffres romains indiqué à côté (CXXVII) renvoie au numéro de folio dans le manuscrit médiéval. Ainsi, lorsque Sainte-Palaye note une collation avec le sigle **A** à côté, cela ne renvoie pas au ms. 3091 mais au recueil médiéval.

Néanmoins, si ce renvoi au sigle est fréquent, il n'est pas systématique. Dans le poème *Pos als baros enoja e lor peza* (BEdT 080,031) au f. 328 de **G**, on lit dans la marge de gouttière :

> c'est la mesme que Puois|als Barons croia. qui est la 777 du Ms du Roy 7225 et \ D 777/ ds le Ms du Vatican 3208 .I. – ou il y a bcp de vers transposez\ voy la copie q(ue) j'en ai sur le Ms C. 194. Au quel les Mss I et D sont conformes pour l'arangement des strophes qui sont fors mal rangées ds le Ms G.

La façon dont l'érudit désigne les manuscrits est particulièrement intéressante, car le ms. du Roy 7225 correspond au recueil **D**, tandis que le ms. Vatican 3208 fait référence à **I**. Au sein même de ce petit commentaire, l'érudit utilise donc presque comme des synonymes les cotes des manuscrits et les sigles qu'il leur a attribués. En outre, dans un autre exemple extrait du f. 132, où est recopié le poème *Gausbert, razon ai adrecha* (BEdT 088,002), on lit dans la marge de tête : « Voyez une autre copie mss. 7226 fol. 393v° col. 2 ». L'emploi du sigle est donc très fréquent mais pas systématique ; et Sainte-Palaye n'oublie jamais la cote du ms. qui a servi de modèle.

Par ailleurs, le sigle d'un recueil peut également désigner en même temps les deux livres médiéval et moderne. On en trouve un exemple au f. 246 de **G**, où est recopié le poème *Gent es, mentr'om n'a lezer* (BEdT 323,018). On y lit effectivement dans la marge de tête, à côté du nom du troubadour, les numéros de folio du recueil **A** où l'on peut trouver une autre version de ce poème. Donc Sainte-Palaye prend soin de noter les numéros de folio correspondant au recueil **A** médiéval et au recueil **A** moderne : « Voy une autre copie de cette piece sur le Ms A 196 f 181 V° et S 146 ». Dans ce commentaire, le premier numéro « 196 » renvoie au numéro de folio du poème dans le ms. 3091, tandis que le deuxième « 181 V°» correspond à celui du recueil médiéval. C'est-à-dire le ms. Paris BnF, fr. 856.

Autant dire que le système de sigles de Sainte-Palaye ne concerne pas uniquement ses copies : son classement est ni plus ni moins celui des manuscrits médiévaux « sous l'écran » que forment ses copies, dont il se sert pour travailler. Leur principal intérêt aux yeux de l'érudit est de lui donner accès aux textes des troubadours (Lafont 1982, 25-26), sans avoir pour vocation de se substituer aux manuscrits médiévaux. L'unique différence tient au numéro des

folios, d'où la nécessité de bien noter les deux numéros d'un poème selon que le lecteur voudra consulter la version d'un poème de **A** dans le manuscrit moderne ou médiéval. Cette organisation des chansonniers est, d'après nous, bien représentative du changement de statut du manuscrit et de l'ambition du provençaliste. L'attribution de sigles et le renvoi à d'autres exemplaires conservant d'autres versions du poème démontrent que la copie et le classement ne sont pas des gestes innocents. L'érudit se crée des outils de travail pour s'orienter plus efficacement dans la tradition manuscrite des troubadours grâce à un premier système de sigles qui paraît certes bien moins élaboré que celui de ces successeurs, mais qui demeure le premier classement par sigles des chansonniers en France jusqu'à preuve du contraire. Un classement qui ne sera pas repris par les successeurs immédiats de Sainte-Palaye, comme la Rochegude (1741- 1834) notamment, alors qu'ils se serviront pourtant de ses transcriptions… Nous reviendrons un peu plus tard sur ce sujet.

Nous ignorons encore comment Sainte-Palaye en est arrivé à sigler ses manuscrits et pourquoi il a choisi l'ordre alphabétique plutôt qu'un autre (un système numérique par exemple) comme principe de classement. Nous n'avons pas trouvé de documentation ni d'écrits de sa part ou de ses collaborateurs à ce sujet. Il aurait très bien pu mettre au point un système semblable à ceux de Meyer et de Bartsch, car il connaissait comme eux les lieux de dépôt des chansonniers médiévaux et était sans aucun doute capable d'identifier le matériau dont les *codices* étaient constitués. Pourquoi donc choisir un ordre alphabétique aussi simple ? Plusieurs hypothèses peuvent être avancées et certaines se répondent. D'abord, il nous semble qu'avant Sainte-Palaye, aucun autre système de classement n'est mis au point pour répertorier les manuscrits (du moins en France). L'idée est donc à trouver lorsque l'érudit commence à travailler sur les troubadours, et il est tout à fait normal que le premier principe de classement soit moins abouti que le nôtre. Il ne s'agit que des débuts de la philologie romane et des études des troubadours en France. L'académicien n'a pas le même recul que Meyer, Bartsch et après eux Jeanroy (1916), Pillet et Carstens (1933), ainsi que Zufferey (1987) plus récemment. À l'instar, donc, de tout le reste de son travail, l'érudit innove avec une méthode philologique en tant que précurseur. En outre, le provençaliste ainsi que ces confrères de l'Académie des Inscriptions découvrent lors de leur labeur, après avoir fait copier et classer une bonne partie des traditions écrites conservées à la Bibliothèque du Roi à Paris, que certains manuscrits sont les modèles d'autres exemplaires : « Je croi que vous avez conjecturé tres juste mon 6e mss. des Poesies Provençales. Je l'avois fait copier sur une copie tres recente de Mr. Lancelot, a qui les papiers de Coustelier ont passé. Je suis bien aise que vous en ayez l'original » (Bauquier 2003, 45). On peut supposer que, pour des raisons pratiques, il était difficile de revenir sur

l'établissement du système mis au point au moment de la copie des manuscrits. Enfin, une dernière hypothèse serait que, tout en ayant conscience de la parenté de certains manuscrits médiévaux entre eux, Sainte-Palaye et ses acolytes n'aient pas perçu l'intérêt de la signifier dans le système de sigles, l'important étant à ce moment-là de trouver le moyen de se repérer facilement dans l'ensemble de la tradition. Mais cela demeure une hypothèse qui ne pourrait être prouvée ou invalidée que par une documentation où Sainte-Palaye évoquerait son système. Du reste, cela ne remet pas en cause l'hypothèse du changement de statut des chansonniers modernes, ni le fait qu'ils n'ont pas pour rôle du supplanter leurs modèles, et enfin qu'ils restent fondamentalement des outils de travail.

2. Étude de la microstructure des recueils

Ces hypothèses sont mêmes corroborées par le gros effort de classement et d'organisation des connaissances au sein même des manuscrits. Sans dire par là que le classement des poèmes dans les recueils modernes se distingue massivement de ceux des manuscrits médiévaux, on remarque toutefois quelques différences entre les modèles et leurs copies. Des différences qui, de notre point de vue, confortent à leur tour nos hypothèses.

2.1 Les tables des matières

Les tables des matières constituent un premier indice. Les manuscrits médiévaux en présentaient, mais les recueils de Sainte-Palaye ont la particularité d'en conserver plusieurs types, qui ne répertorient pas leur propre contenu mais plutôt ceux des mss. médiévaux qui leur ont servi de modèles.

2.1.1 Copie ou élaboration de tables des contenus médiévaux

Très souvent en effet, un recueil moderne présente plusieurs tables exposant le contenu entier du manuscrit médiéval modèle, alors que ce dernier n'a pas toujours été entièrement copié. En voici un exemple : la première table des matières du ms. 3091 expose l'ensemble du contenu d'**A** médiéval, pas entièrement copié dans **A** moderne selon les ordres de Sainte-Palaye : « Copie des Poesies Provencales du Ms du Roy N° 7226 qui ne se trouvent point dans les Mss que j'avois fait copier » (f. 1). Il était effectivement inutile de tout recopier, puisque ce qui intéressait l'érudit était justement ce qui ne figurait pas déjà dans ses premiers recueils modernes ; et l'examen de quelques exemples spécifiques confirme son commentaire. Si nous prenons comme exemple le cas du troubadour Folquet de Marseilha, la table des matières du recueil moderne de Sainte-Palaye, copiée sur le modèle médiéval, indique 17 poèmes. Cependant, l'exemplaire moderne n'en présente que trois : « Aitan gen uens et ab tant pauc

d'afan… » (f. 1r), « Amors merce no mueira tan souen… » (f. 2r) « Vers dieus el uostre nom e de sancta maria… » (f. 375). Autant dire, donc, que la table du recueil **A** moderne, le ms. 3091, ne correspond pas à son contenu, mais à celui du manuscrit médiéval.

Une deuxième table présente également le contenu d'**A** médiéval en le classant selon l'ordre alphabétique. Quelques signes précédant les poèmes permettent de savoir si ceux-ci se trouvent dans le ms. moderne. Il s'agit en général d'une croix, mais l'académicien n'a donné aucune explication permettant de le savoir, contrairement au recueil **G** notamment. Dans la deuxième table de ce recueil, en effet, les poèmes sont classés par ordre alphabétique avec le numéro de folio du manuscrit médiéval. Celui du manuscrit moderne ne figure pas à côté, alors que Sainte-Palaye prend soin d'ajouter un signe qui indique si l'on peut trouver ou non tel poème dans l'exemplaire moderne :

> « Table des 1ers. Vers des Poe. Prov. Du Ms. d'Urfé, Rangez suivant l'ordre ou ils se trouvent dans le Ms. mesmes Na Les Pieces precedées d'une barre sont celles que j'ay fait copier sur ce Ms. ».

Ce système de signalement est effectif. On trouve bel et bien le poème « Rassa tan derts e moute pueia », par exemple, comme chant 22 dans le recueil **G** moderne, le numéro de chant étant noté en chiffres arabes et au crayon à papier dans le manuscrit. En revanche, on ne retrouve pas « Mamiam menestra ley » qui n'est pas précédé d'une petite barre signalant qu'il aurait pourtant été copié…

Par ailleurs, dans la première table du ms. 3094 (partie de **G**), le contenu de **G** médiéval est classé par ordre alphabétique, alors que l'exemplaire médiéval lui-même ne présentait pas un tel classement. Cet ajout est particulièrement intéressant car il signifie que le provençaliste a lui-même ordonné le contenu du ms. médiéval. De surcroît, cette table répertorie les poèmes en fonction de numéros que l'on trouve déjà dans **G** médiéval. C'est grâce à ces numéros que l'on pourra retrouver les poèmes dans les deux manuscrits. Et dans le cas où l'on souhaiterait connaître le folio où se trouve un poème dans l'exemplaire médiéval, il faudrait consulter le feuillet moderne où figure cette information dans la marge de tête à gauche. Qui plus est, il est tout à fait possible que cette table ait été élaborée non pas en fonction du contenu de **G** moderne, mais au moment de la consultation de l'exemplaire médiéval : la table paraît avoir été construite à partir de petits papiers collés sur un folio, comme si le copiste de Sainte-Palaye avait répertorié tous les *incipits* des pièces sur ces petits papiers au moment de la copie pour les classer ensuite par ordre alphabétique. Une faute de copie dans un des incipits du manuscrit confirme d'ailleurs l'hypothèse. En haut de la première page de la table on lit effectivement : « Acossirier planh tant mon dampnatge 337 ». Mais la table de l'exemplaire médiéval indique l'*incipit* suivant

« Ab cossirier planh ». Or, c'est au folio 40v. de **G** médiéval qu'on lit bien la leçon « A cossirier planh tant mon dampnatge » : signe, donc, que la table a été élaborée à partir des poèmes eux-mêmes et non à partir de la table qui ouvre le ms. médiéval ! Non seulement le copiste a oublié une le ‹b› de *ab*, mais il a aussi ajouté un morphème au moment de recopier le poème au f. 479 de **G** moderne : « Al cossirier planh | tant mon dampnatge »…

Il arrive également que Sainte-Palaye constitue dans le ms. moderne des tables rendant compte du ms. médiéval, alors que ce dernier n'en présentait aucune. C'est le cas du recueil **E,** où la première table présente le contenu du modèle médiéval en fonction du troubadour. La deuxième rend toujours compte de cet exemplaire mais en suivant cette fois un classement alphabétique. Or, **E** médiéval ne présente pas de table récapitulant son contenu, les tables de **E** moderne pallient donc l'absence de table dans l'exemplaire médiéval !

Quant aux numéros de folios indiqués, ils correspondent toujours à ceux des manuscrits médiévaux. Les tables référencient également les poèmes selon leurs numéros de chant déjà fixés dans les exemplaires médiévaux. Ainsi, pour savoir si un poème est contenu dans le recueil, il faut observer les petits signes ajoutés par Sainte-Palaye, puis chercher le numéro du poème dans le recueil moderne. En général, les poèmes ont été copiés suivant l'ordre croissant de leur numéro. De plus, lorsqu'un manuscrit conserve plusieurs recueils, ils se succèdent selon l'ordre alphabétique comme dans le ms. 3092 où **B** et **C** se suivent très distinctement. Mais des défaillances dans ce classement sont toujours possibles, le ms. 3094 le montre bien. **E** débute au folio 1 et s'arrête au f. 141. Commence alors **G** à partir du f. 142 pour s'arrêter au f. 284. C'est alors **E** qui reprend au f. 285 et qui s'achève définitivement au f. 302. Le reste du manuscrit est entièrement consacré à **G** qui occupe aussi l'intégralité du ms. 3095.

Malgré cela, toutes ces remarques permettent déjà de percevoir les différences et la particularité des chansonniers de l'érudit. Sans vraiment rompre avec leurs modèles, ils s'en distinguent quand même, soit en les complétant par des tables des matières qui leur faisaient défaut, soit en en enlevant une partie du contenu lorsqu'il faisait doublon avec d'autres recueils. Cette position est extrêmement particulière car, en même temps que les recueils de Sainte-Palaye recherchent la fidélité avec leurs modèles, ils les complètent, les améliorent par l'ajout de tables, et s'en distinguent en refusant d'en recueillir tout le contenu. Ces ressemblances et dissemblances prouvent que l'objectif n'est pas de tendre vers la copie mais de constituer autre chose : des outils, des écrans permettant à Sainte-Palaye de travailler sur les textes médiévaux sans avoir à manipuler, peut-être à abîmer, les anciens manuscrits. Ici, on le voit bien, si les tables sont ajoutées et correspondent toujours quoi qu'il arrive aux modèles médiévaux, c'est parce qu'elles sont un outil très précieux pour se repérer dans la tradition manuscrite des

troubadours. Elles lui permettent de dresser un état de ces matériaux : « il faudra la [la table du manuscrit **K**] revoir sur les Tables des Mss dont j'ai tiré les Pieces qui me manquoient » f. 244 recueil **K**. Rien d'étonnant donc à ce qu'elles soient source d'un examen aussi attentif de Sainte-Palaye ou qu'elles soient construites à partir de l'examen du manuscrit médiéval lui-même et pas seulement copiée, comme on vient de le voir. Ces tables sont d'ailleurs perçues comme tellement importantes dans le travail de répertoriage des poèmes, qu'elles peuvent être corrigées par Sainte-Palaye au même titre que les pièces. On trouve par exemple dans la marge de couture du contenu d'une table du recueil **I** : « sic mais il faut lire A vos co(m)me dans les autres Mss » (f. 139). Parfois, Sainte-Palaye corrige directement la transcription des informations : « - Mantener \ **Per mantener** ioi e chant e solatz ------ 432 ».

2.2.2 L'absence de tables des contenus modernes contre un répertoire de noms propres

A partir du ms. 3096, soit des recueils **H**, **I** et **K,** Sainte-Palaye prend parfois la peine de constituer une table des matières indiquant les pièces qui ont été copiées dans les exemplaires modernes. L'entreprise reste toutefois rare. Dès **H** on lit dans les parties de ms. dédiées aux tables le commentaire suivant : « Piece copiées dans leMs 3794 du Vatican designé H. qui manquoient dans mes autres Recueils. Elles ont touttes esté collationées.[…] » (f. 45-47). Encore faut-il préciser que, si cette table indique le nom des pièces copiées, elle n'en signale pas le folio dans le recueil moderne. Et les feuillets indiqués sont encore ceux du manuscrit médiéval.

Le recueil **I** en présente également une petite de ce type : « Poesies provencales du Ms. du Vatican N 3204 \designé I/ qui ne sont point dans les autres Receuils que j'ay veux. PS je les ai fait copier \\ je ne les ay pas inserées dans une Table G(e)n(er)ale // » (f. 194). Nous retrouvons effectivement en dessous des *incipits* des numéros de folios, mais ils ne correspondent toujours pas à ceux du ms. moderne. Ils renvoient au modèle médiéval. Un papier de rajout qui suit cette table remplit la même fonction : « Pieces q(ue) j'ai fait copier ds le Ms du Vatican 3204 designé I ».

Quant au recueil **K,** il dispose également de ce genre de table, répertoriant les poèmes qui n'ont jusqu'à présent pas été copiés. Elle est en outre rédigée de la main de Sainte-Palaye lui-même : « Pieces copiées sur le Ms de Modene designé **K** et qui manquoient dans les autres manuscrits » f. 325.

D'après nous, ces tables n'ont pas pour fonction de nous renseigner sur le contenu des manuscrits modernes. À l'instar de celles que nous avons étudiées plus haut, elles ne sont là que pour permettre à l'érudit de visualiser rapidement les poèmes qui ne figuraient pas dans les

précédents modèles médiévaux. Il n'est probablement pas question de répertorier le contenu du recueil moderne, l'intérêt est tout autre. D'ailleurs, l'académicien évoque souvent dans ses commentaires une « table générale » qui répertorierait tous les poèmes qu'il aurait fait copier, et qui serait donc la véritable table décrivant le contenu de ses recueils modernes : précisément celle que nous n'identifions pas dans les tables qui ouvrent ses recueils modernes, puisqu'elles donnent le contenu des modèles médiévaux, se contentent de décrire le contenu des copies seulement au moyen de petits signes. Toutefois, cette table ne figure pas dans la série des mss. 3091-3100 et nous n'avons pas non plus relevé de cas de table où Sainte-Palaye fairait figurer de façon conjointe les numéros de folios du modèle médiéval et de la copie moderne. Elle reste donc à trouver.

En revanche, la série de chansonniers présente deux manuscrits finaux faisant office de répertoires de noms propres. Elaborés sur le modèle des glossaires et d'autres tables des matières, ils sont constitués de petites fiches, pour reprendre le mot de Fabié (2021, 81), sans doute élaborées au fil de la lecture, qui ont ensuite été collées par ordre alphabétique sur les folios formant les deux *codices*. Chaque fiche possède une entrée, c'est-à-dire un nom propre, en dessous de laquelle sont renseignées les références des poèmes où l'on pourra les y trouver. Par « références », il faut comprendre : le nom du troubadour ayant composé le poème puis, soit le numéro du poème précédé du sigle du recueil, soit le numéro de folio dans le manuscrit médiéval où l'on pourra trouver ce poème.

> **Alfonse Roy**[85]
>
> Guiraudo Lo Ros E 257 (f. 17v ms. 3099)
>
> **Alfonse Roy de Castille**
>
> Guilem adzemar G 139 (f.18 ms. 3099)
>
> **Alfonse Roy de Castille frere de Henri**
>
> Folquet de Lunel A 60 fol 323^{v} col. 1. (f. 19v ms. 3099)

Parfois l'entrée peut être complétée d'une précision historique, littéraire, fictionnelle, ou d'une explication sur le nom que Sainte-Palaye jugeait pertinente et nécessaire.

> **Alfonse d'arragon**
>
> Rassa. Nom que Bertran de Born donnoit a Jauffroi Cte. de Bretagne frere du jeune Roy henry d'angleterre et Richard Cte. de Poitou et ses deux freres Jauffroy et

[85] Nous mettons en gras l'entrée de ces trois fiches pour mieux les visualiser ici. Dans le manuscrit, elles n'ont pas de signe distinctif.

> Richard avec le Roy alfonse d'arragon et le Cte. de Toulouse qui aimoient la Dame Maenz de Montaignac maitresse de Bertran de Born, quelle leur preferoit.
>
> Bertrans de Born. D. 800 (f. 19v ms. 3099)
>
> **-Brigands\ Algais**
>
> Martin d'Algai sans doute un des algais 4. fameux brigands dont il est parlé dans d'autres de ces ppoesies.
>
> Nuc de san Cire D 680. (f. 20v ms. 3099)

Mais il ne s'agit toujours que d'un index de noms propres et pas d'une table des matières, encore moins celle que nous évoquions précédemment. Ces index paraissent néanmoins avoir eu une certaine importance pour le provençaliste, puisqu'il fait figurer dans une des tables de **I** au folio 17 — titrée « Daissi en auant son escrig li comensamenz de las chansos que son en agest Livre » et vraisemblablement copiée directement sur le ms. Paris BnF fr. 12473 (ms. du Vatican N 3204) — des indications permettant un renvoi à ce répertoire final de noms propres : « j'adjoute les chiffres de cette col. pour faire les renvois de ma table g(e)n(er)ale Alphabétique ». Cet index est donc en lien avec le reste de la série des manuscrits, comme beaucoup d'autres parties du travail de Sainte-Palaye, du reste. Surtout, il s'agit aussi d'un autre outil que l'érudit crée pour travailler plus commodément, et qui constitue une différence fondamentale entre ses recueils et leurs modèles médiévaux. Ils deviennent des volumes entièrement liés et dépendant des mss. 3091-3098, puisqu'ils en répertorient des éléments particuliers. D'ailleurs, cet index vient à la fin de la série, comme si l'ensemble des manuscrits formaient un tout cohérent, une somme de textes qu'il fallait étudier dans son unicité en ayant sous les yeux toutes ses branches, et dont l'outil « index des noms propres » à la fin de la série permet d'en faciliter l'étude comme la table générale. De ce fait, si Sainte-Palaye cherche par exemple toutes les mentions d'« Alfonse roy de Castille », il n'aura qu'à consulter cet outil pour les relever facilement. Il s'agit donc bien d'un outil. Ce geste confirme un peu plus le changement de fonction du chansonnier qui ne sert plus seulement à conserver le texte mais aussi à en faciliter l'étude. Par voie de conséquence, consulter ce type de manuscrit fait aussi basculer la lecture des textes vers ce que nous avions appelé dans notre premier chapitre la lecture « savante » (Gervais 1998, 26) ou « littéraire » (Xanthos 2007, 35). Ces outils de classement ne sont pas simplement là pour permettre la lecture « courante » (Gervais 1998, 26) du *trobar*, mais pour servir leur étude philologique et savante.

2.2.3 Les commentaires explicatifs sur le fonctionnement des manuscrits

Il nous semble aussi que la présence de plusieurs commentaires écrits sur des papiers de rajout indiquant au lecteur comment on peut lire les tables, prouve ce que nous avançons.

On lit, par exemple, dans le recueil **I** au f.230 : « Lorsqu'il y a plus \ 1/ vers renfermez dans un crochet ceux qui suivent le premier sont les premiers vers -de \ de quelques couplets de la mesme Piece ; - \ je les ai cependant cimpris dans ma Table Alphabetique -\ parce que je l'avois fait pour d'autres Mss ». De la même manière, un commentaire au f. 42 du recueil **H** clarifie la référence des numéros de folio à droite des *incipits* recopiés par le copiste : « ces chiffres renvoyent aux feuillets du Ms qui ont tous este numerotes de la mesme main qui l'a escrit ». Le recueil **A**, peut-être parce qu'il ouvre la série de recueils de travail, en présente davantage que les autres :

> « Nota les Verso des feuillets sont designez dans la Table [rature] par les chiffres des feuillets qui suivent ; ainsy l'on a mis le V° du f. 69 sous le chiffre 20. On a observé l'ordre ordinaire dans cette Copie c'ets a dire que l'on a mis les Verso des feuillets sous les chiffres des feuillets qui les precedent. Na encore que les Pieces de ce Ms sont rangées suivant l'Ordre Alphabetique de leurs premieres Lettres, et que les chiffres qui en manquent les feuillets recommencent a chaque Lestre. ces chiffres \qui se voyen a la 1ere marge a droite/ sont les –premiers\segonds aux quels je renvoye dans mes Extraits ; -\ Le premier chiffre que l'on y trouvera [rature] designe le feuillet de ma copie qui est chiffré au coin de la marge a droite » (f. I)

> « Pour trouver une piece il faut la chercher dans son ordre alphabetique, ce puis chercher le chiffre sous lequel elle est marquée Exemple a la piece qui comence Iverns vay el temps tenebros 258 » (f. II)

Autant de preuves supplémentaires qui confirment le grand intérêt que Sainte-Palaye porte aux exemplaires médiévaux, et dont la valeur est bien plus importante à ses yeux que celle de ses copies. Elles ne sont, on l'a dit, que des outils permettant de travailler plus commodément ; il n'est pas question de répertorier leur contenu, peut-être parce que cela n'a pas d'intérêt pour l'académicien. Sans doute songe-t-il qu'un autre lecteur, intéressé par les poèmes, ne consulterait pas spontanément ses copies, mais se reporterait plutôt à l'exemplaire médiéval.

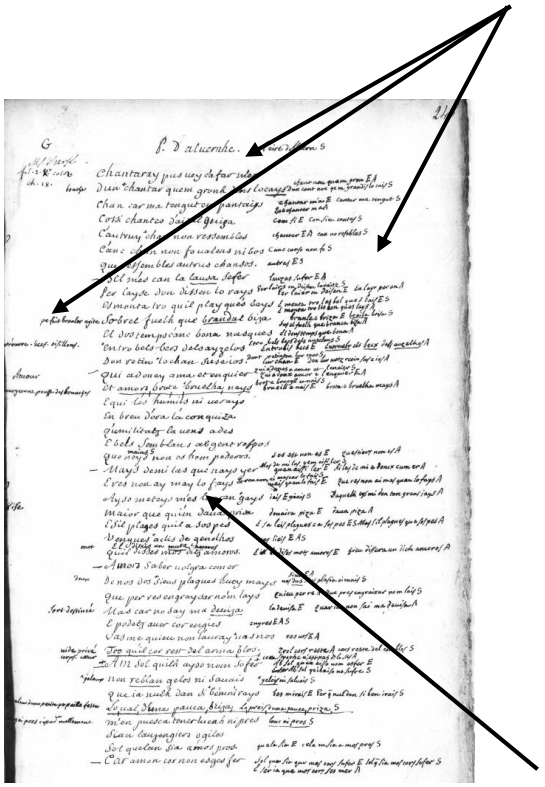
Dans un sens, le provençaliste a ici la même attitude qu'un philologue actuel qui étudierait les manuscrits des troubadours à partir d'un facsimilé ou d'une numérisation, mais nous ne nous risquerons pas à affirmer que l'érudit ait eu conscience de préserver par ce geste un fond patrimonial important. Rien ne nous le suggère. Au regard du reste du travail du provençaliste et de toutes les remarques que nous venons de faire sur l'organisation des recueils, il semble plutôt que leur copie a surtout été motivée par l'aspect pratique et la commodité que cela apportait. Une copie semblable à une minute permet sans aucune hésitation d'écrire directement sur le manuscrit, de raturer, de commenter et d'émettre des hypothèses sans avoir à se soucier de ce qu'en penserait un autre lecteur. L'outil de travail, la minute philologique,

est un objet personnel où l'érudit peut noter librement toutes ses suppositions sans courir le risque d'être lu et critiqué par autrui.

D'un autre côté, la confrontation des tables des matières avec les contenus des manuscrits et les commentaires explicatifs témoigne de l'intérêt conséquent que Sainte-Palaye a manifesté pour connaître une bonne partie de la tradition manuscrite des troubadours. Celaen est en tout cas une première preuve, dans la mesure où l'érudit recherche, on l'a vu, à faire copier tous les poèmes qu'il ne connaît pas déjà. C'est-à-dire ceux que ses premiers recueils ne conservent pas. D'où la nécessité de comparer les tables. Au-delà de l'outil pratique qu'elles représentent pour s'orienter dans cette série, elles sont aussi révélatrices du désir de l'érudit de confiner à l'exhaustivité dans la *recensio* des sources primaires. L'académicien a parfaitement conscience que l'examen de différentes versions conditionne la bonne qualité de son travail, et c'est ce qui motive cet intérêt pour les tables des matières ainsi que pour la recherche d'une praticité de consultation de ses recueils. La suite de son travail étant conditionnée par cette confrontation des différentes versions des poèmes grâce à la *varia lectio*, il lui incombe de mettre au point des recueils pratiques, commodes d'utilisation et surtout spécialement conçus pour pouvoir appliquer cette méthode.

2.2 L'organisation des folios au service du travail philologique

Tous les détails des recueils paraissent en effet avoir été conçus pour répondre à cette méthode. Et l'organisation méthodique des chansonniers s'observe jusque dans l'agencement du texte sur les folios, que nous diviserons, dans le cadre de cette étude, en deux catégories selon sa nature et sa place dans la page : d'un côté la lyrique des troubadours, soit le texte littéraire, et de l'autre les commentaires érudits que nous appelerons le texte critique.



Textes scientifiques dans les marges et les interlignes

Texte littéraire en pleine page

2.2.1 L'organisation spatiale des textes : indice du statut du chansonnier

Ces deux textes occupent des espaces bien définis et réguliers. Le texte littéraire est toujours au centre du folio en pleine page. Le texte critique, quant à lui, occupe les marges et les interlignes. Il prend la forme de petites notes que l'on peut classer en plusieurs catégories selon la discipline à laquelle elles appartiennent : commentaires philologiques, linguistiques, littéraires (stylistiques, métriques, réception), historiques, de traduction, etc. Leur place au sein du folio dépend de la discipline dont elles relèvent.

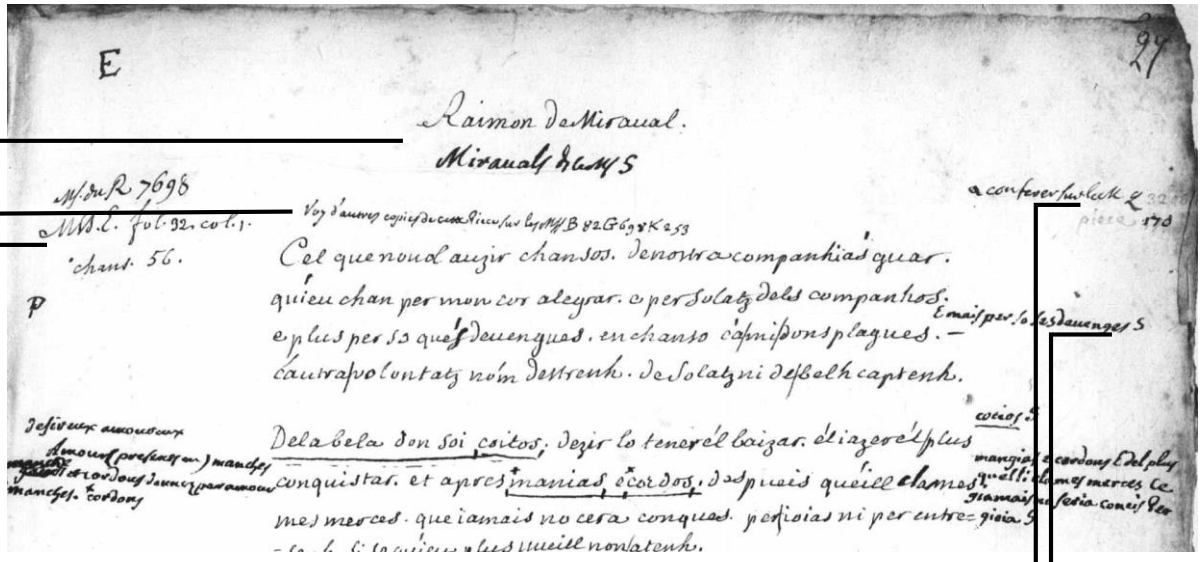
Les commentaires philologiques consistent souvent en des références à d'autres recueils conservant une autre version du poème copié en pleine page. Ils se trouvent en général dans la marge de tête au milieu ou à droite. Ils prennent également la forme de collations et d'une *varia lectio*, qui occupe très souvent la marge de droite sous la forme : « leçon + sigle du manuscrit ». Dans quelques cas, ils dépassent le volume du commentaire de quelques lignes et consistent en la copie d'une ou plusieurs strophes que l'érudit lit dans la version d'un autre recueil qu'il n'a pas fait copier. Il devient donc nécessaire de noter cette strophe dans la marge de droite ou dans la marge de pied à la fin du poème pour en avoir une trace.

Les commentaires linguistiques, littéraires, historiques et les notes de traduction se situent toujours dans la marge de gauche. Ils sont appelés par un vers ou une lexie qui intéresse particulièrement le provençaliste.

Quant à la marge de tête, elle accueille le nom du troubadour ayant composé le poème. On y relève parfois un petit commentaire sur les différentes attributions d'un poème à plusieurs troubadours.

Voici, donc, comment se répartit le texte sur un folio :

« Ms. du R 7698
Mss. E. fol . 32. Col. 1.
chant 56 » → références du modèle dans l'exemplaire médiéval

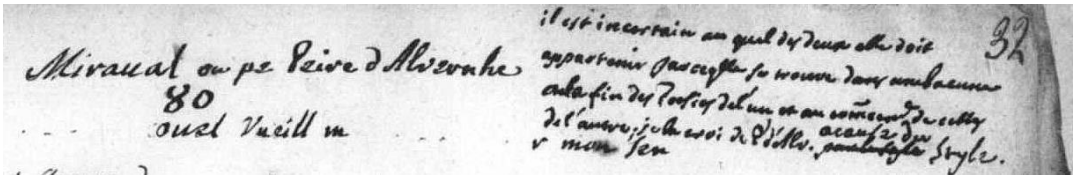


« Mirauals ds le Ms S » et « Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B 82 G 698 K 253 ». Il s'agit des références des recueils modernes où une même version de ce poème a été copiée, et d'un commentaire sur le nom ou les différentes graphies du nom du troubadour qui a composé ce poème.

« a conferer sur le Ms Q 170 » et les collations
Il s'agit d'indications sur la suite du travail à effectuer et des notations de la *varia lectio*.

Les commentaires de la marge de tête ne doivent pas être négligés, à l'instar de ceux que l'on trouve dans les tables, car ils concernent des hypothèses tout à fait intéressantes que Sainte-Palaye formule à l'attention d'un autre lecteur érudit ou de lui-même pour plus tard. Par exemple, au f. 32 d'**E** Sainte-Palaye émet une hypothèse sur le troubadour responsable de la composition de *Sobre·l veill trobar e·l novel* (BEdT 323,024) :

> « Il est incertain au quel des deux elle doit appartenir par ce q(ue)lle se trouve dans une lacune ou la fin des poésies de l'un et au com(m)encem(ent) de celles de l'autres ; je la croi de P(eire) d'Alv. – par le syle\ a cause du style. »



L'érudit ne se trompe pas car c'est, en effet, à Peire d'Alvergne que la recherche attribue ce poème. Au-delà de son bon pressentiment sur la paternité du poème — démontrant d'ailleurs que bien avant Raynouard et d'autres pré-philologues comme Rochegude, d'immenses progrès dans la connaissance des troubadours avaient été effectués — c'est surtout l'argument sur lequel le provençaliste s'appuie qui est intéressant. Sainte-Palaye se sert du poème et de sa connaissance du style des deux poètes pour trancher la question. Grâce à sa connaissance des tours de style et de la façon de composer des deux troubadours, il est en mesure d'émettre une hypothèse sur ce poème. C'est sa lecture assidue et sa connaissance des textes qui lui permet de formuler des hypothèses.

Quant à la pleine page, on y observe des interventions de l'érudit qui peuvent prendre la forme :

- d'un toilettage : ajout d'apostrophe, séparation de mots, union de morphèmes, etc. ;
- de correction : rature d'une erreur de lecture du copiste, remplacement d'une erreur du copiste, signalement d'un problème dans la leçon du poème, réécriture, etc. ;
- soulignement de mots, de locutions, d'expressions lui paraissant intéressantes et permettant de compléter et augmenter son *Glossaire des troubadours*.

On le constate donc bien, cet agencement des informations sur le folio est réfléchi et organisé. Chaque espace accueille un type de texte critique particulier, comme si l'organisation de la page avait été conçue pour répondre au projet d'étude de l'érudit. Nous voulons dire par là que la notation d'un commentaire de marge, loin d'être un geste spontané réalisé au hasard dans la marge (comme dans les manuscrits médiévaux par exemple, ou même encore aujourd'hui lorsqu'un lecteur annote les pages d'un ouvrage), paraît avoir été prévue par l'académicien avant ou au début de sa lecture. Ainsi, il a méthodiquement déterminé à l'avance quels endroits seraient consacrés à tel ou tel commentaire. Loin d'être anecdotique, cette préparation s'oppose à celle du manuscrit traditionnel où seule la pleine page des folios est surtout préparée à l'avance, quand aucune enluminure ou cadre ne sont ajoutés. D'ordinaire, il n'est pas question de prévoir au sein des pages d'autres espaces d'écriture, attendu que le manuscrit est destiné à la conservation des textes et à la lecture. Mais ici, les espaces d'écriture et de commentaire du

texte littéraire sont prévus planifiés. Le chansonnier change de statut. Il est devenu un outil de travail, contrairement à son modèle médiéval.

2.2.2 Le choix des informations philologiques reportées sur les folios pour une étude efficace

Surtout, cet agencement semble être pensé de telle sorte que dès le début de la lecture du folio dans la marge de tête, le lecteur (qu'il s'agisse de Sainte-Palaye lorsqu'il se relit ou de quelqu'un d'autre) accède déjà à de précieuses informations sur le poème. Comme si chaque espace de la page devait être mis à profit pour accueillir des informations nécessaires à la bonne compréhension ou à l'étude du texte littéraire. Dès la constitution des chansonniers, les folios étaient probablement destinés à accueillir aussi une partie du travail d'étude de Sainte-Palaye, très certainement pour faciliter ensuite le travail de relecture et de synthèse de l'étude en vue de la rédaction d'un volume sur la poésie des troubadours. L'érudit a sans doute dû relire plusieurs fois ses chansonniers, fois pour le texte des troubadours et pour ses analyses et ses commentaires de marge. On peut d'ailleurs présumer que cela vaut surtout pour son travail philologique, étant donné qu'aucun autre ouvrage, à notre connaissance, ne rapporte son travail dans ce champ, contrairement à son travail lexicographique ou de traduction, par exemple, qui occupent d'autres manuscrits.

Autant d'éléments qui confirment bien que les chansonniers 3091-3100 sont le témoignage de l'étendue des connaissances de Sainte-Palaye sur la tradition manuscrite des poèmes. Les tables des matières montraient déjà que ce dernier cherchait à se constituer un corpus de poèmes du *trobar* le plus complet possible. L'examen des marges de tête des folios nous renseigne encore un peu plus sur la connaissance de l'érudit de la tradition manuscrite du poème c'est-à-dire quelles autres versions de ce poème il connaissait. Quant à la marge de droite, elle nous indique avec quel manuscrit Sainte-Palaye a collationné ce même poème et quelles variantes, graphiques ou thématiques, il s'est attaché à noter.

L'examen de ces marges nous révèle que dans quelques cas, le provençaliste connaît tous les témoins d'un poème, en particulier lorsque celui-ci est conservé par peu de manuscrits. Par exemple, le poème *Quan lo dous temps comensa* (BEdT 392,027) au f. 56 du recueil **E** est conservé par trois chansonniers selon le BEdT : **C**, **E** et **R**. Sainte-Palaye connaît la version d'**E** médiévale, puisque c'est sur ce manuscrit que son recueil **E** moderne a été copié, ainsi que celle de **R** car il note dans la marge de tête : « Voy une autre copie de cette Piece surle Ms G 508 sous le nom de Rambaut de Vaqueyras ». Enfin, comme il collationne **E** sur **A**, copié sur notre chansonnier **C** actuel, on peut affirmer qu'il a déjà recensé toute la tradition manuscrite de ce poème.

De la même manière, le poème « En raimbaut pros d ona d aut linhatge… » (BEdT 238,002) au f. 133 d'**E** est conservé par les chansonniers suivants selon les informations du BEdT : **A** {°**B** } °**C** °**D** °**E** °**G** °**L** °**M** °**O** °**Q** °**R** °**T** ^**a2**. Si l'on fait le compte des informations délivrées par Sainte-Palaye dans les marges, il connaîtrait 5 témoins de ce poème sur 13 :

- la version de **E** copiée sur notre chansonnier **E** actuel ;
- celles **P** et **N** qui ont pour modèle **O** et **Q** et qui ont servi à la collation d'après la marge du manuscrit ;
- celles de ses recueils **G** et **S** qui, elles, ont été intégralement recopiées sur **R** et **T**.

Cet exemple n'est pas isolé. Au f. 328 de **G**, Sainte-Palaye collationne le poème « Pos li baron son irat e lur peza » (BEdT 080,031) avec **D**, **I** et **O** respectivement copiés sur nos chansonniers **I**, **K** et **F**. La version du poème de **G** ayant été copiée sur **R**, l'érudit collationne donc quatre témoins de la tradition de ce poème sur un nombre assez conséquent d'après le BEdT : **A, B, C, D, E, F, I, K, R, U, V** {**a - a00**}. Aussi mince qu'elle puisse être, cette connaissance de la tradition manuscrite des poèmes est remarquable pour l'époque. Jusqu'à présent, personne n'avait atteint une telle maîtrise en France, en particulier à Paris. C'est la première fois qu'un provençaliste compare autant de versions d'un même poème.

Bien sûr, cette connaissance de la tradition n'est pas toujours aussi étendue. Mais force est de constater que Sainte-Palaye prend soin de toujours avoir, globalement, plusieurs versions d'un même poème afin de pouvoir le comparer. Au plus bas, lorsque il dispose de plusieurs témoins, il peut se contenter de collationner deux versions d'un même poème : comme au f. 245 de **G** *Chantarai d'aquestz trobadors* (BEdT 323,011). Étant donné que le provençaliste ne collationne ce manuscrit qu'avec **A** copié sur notre chansonnier **C** actuel, et qu'il ne mentionne aucune autre source (alors que, de coutume, il le fait), on en déduit qu'il ne connaît que deux témoins de ce poème.

De ces observations découle naturellement la question suivante : pourquoi Sainte-Palaye s'attache-t-il à recenser le plus possible les différentes versions des poèmes des troubadours et quel usage fait-il de tous ces témoins et de leurs variantes ? D'abord, il nous semble que la première réponse possible est d'ordre philologique. Rappelons-le, la pratique philologique héritée du XVIIe siècle a pour habitude de relever les variantes de lecture, essentiellement pour les classer dans des notes qui accompagnent une édition de texte (Gossman 1968, 223). Surtout, l'examen des divers manuscrits permet aux éditeurs de déterminer lequel est le plus ancien et par conséquent le plus fiable et le meilleur à éditer, selon le principe du *codex vestutissimus* que Sainte-Palaye connaît (le plus vieux manuscrit d'une tradition parmi tous ceux que la recherche a répertoriés [Rizzo 1973, 148-168]). Le manuscrit le plus tardif induit une méfiance naturelle

de sa part, comme aux autres philologues des Lumières, en raison des remaniements linguistiques et thématiques que les éditeurs de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance ont opérés (Gossman 1968, 225). Quant aux éditions du XVIe siècle, il les compulse avec autant de défiance et de recul (Droixhe 1978, 148). Pour trancher entre les témoins, l'érudit étudie soigneusement la langue, le style et la métrique des textes pour classer les manuscrits et choisir parmi eux le meilleur. Son travail sur les *Chroniques de Jehan Froissart* comprend, en effet, un examen des exemplaires de ce type où il note :

> Les plus anciens de tous les manuscrits du premier volume, sont les numeros 8318. & 8331. qui me semblent estre de la fin du XIVe siècle ; & quoyqu'il manque plusieurs choses dans l'un & dans l'autre, l'ancienneté doit leur faire donner la préférence. Je porteray le même jugement du manuscrit numero 8333. le plus ancien de ceux du second volume, quoyqu'il ne me paroisse pas avoir esté écrit avant le milieu du XVe siècle. (1740, 574-75)

Toutefois, il n'applique pas toujours cette méthode car : « son sentiment à propos de l'aspect linguistique et stylistique d'un manuscrit l'a conduit à rejeter parfois ce critère au profit de ce qui est implicitement un critère d'origine » [traduction personnelle] (Gossman 1964, 230).[86] De surcroît, Sainte-Palaye suit, plus ou moins fidèlement selon les moments, la méthode de Richard Bentley (1662-1742), théologien, critique et philologue spécialisé dans les textes latins et grecs (notamment Esope, Horace et Hérodote par exemple) dont s'inspire l'école hermanienne (Hemmerdinger 1977, 487-89). Bentley, donc, cherche à mettre au jour la forme correcte d'un texte. Pour ce faire, le philologue est amené à corriger le texte en se fondant, non pas sur la collation des témoins (Maulu 2007, 237), mais en étudiant la langue, le style, la métrique de l'auteur (Gossman 1964, 223). Ainsi, les corrections reposent d'abord sur une analyse linguistique et stylistique rigoureuse du texte qui cherche à identifier la langue de l'auteur, à déceler les endroits où elle aurait été modifiée, enfin à la rétablir en fonction de sa maîtrise par l'éditeur : « Aucun soin ne pouvait espérer réussir - cela, il le voyait clairement - s'il n'était armé des ressources que l'érudition précédente avait fournies. La critique d'un texte doit commander le tact du styliste dans la langue, et aussi la connaissance du commentateur » (Jebb 1899, 205).[87] Cette proposition de correction peut être éventuellement appuyée par une variante dans un autre manuscrit, qui serait similaire à la proposition du philologue, d'où la consultation, la notation et l'étude discriminante des variantes dans les divers témoins d'un texte (Gossman 1964, 223-

[86] « his feeling for the linguistic and stylistic character of a manuscript led him to reject this criterion on occasion in favor of what is implicitly a criterion of origin »

[87] « No care could hope to be successful - this he saw clearly - unless armed with the ressources which previous scholarship had provided. The critic of a text should command the stylist's tact in language, and also the knowledge of the commentator. »

24 et 226). Sainte-Palaye suivant cette méthode d'après la critique, on comprend donc un peu mieux son souci de répertorier aussi bien et autant les différentes versions des textes, voire même parfois d'expliquer au lecteur comment se repérer dans la somme de variantes retranscrites :

> « Ms duRoy 7225 Df 189R les variantes de ceMs sont marqués ainsi + Ms du Roy 7226 A f 266R les variantes de ceMs sont marqués ainsy × » dans *Mout m'es greu d'en Sordel, car les faillitz sos sens* (BEdT 076,012) au f. 333 reucueil **G**

> « +may ia noy er perdutz + × entre fals recrezens. \\+ **mas D + entrels D × entrels flacx A** // »

Toutefois cela ne signifie pas pour autant que toutes les collations n'aient eu que cette utilité, ni que l'académicien ait respecté à la lettre la méthode de Bentley, en particulier pour l'établissement des textes avant leur traduction. Nous reviendrons sur ce point un peu plus tard.

Au-delà de cette première réponse, ses commentaires en marge de tête nous semblent aussi confirmer sur le plan codicologique notre hypothèse générale sur le nouveau statut de ses chansonniers et sur les deux types de textes qu'ils contiennnent : d'abord, les poèmes médiévaux, ensuite un texte critique commentant ces derniers et comprenant la connaissance de Sainte-Palaye sur la tradition manuscrite du trobar. Dans ces outils qui seveulent pratiques, le texte critique s'accumule de la manière la plus condensée possible (en particulier dans le domaine philologique). Il faut insister sur l'adjectif *condensé* car le provençaliste prend garde à ne pas recopier entièrement tous les poèmes de chaque modèle médiéval. Les tables des matières l'indiquaient déjà, puisque certaines étaient titrées ou accompagnées d'un commentaire du type « Poesies provencales du Ms. du Vatican N 3204 \designé I/ qui ne sont point dans les autres Receuils que j'ay veux ». L'objectif n'est pas d'avoir des copies conformes aux modèles mais des versions qui permettent de rendre compte de la tradition. Ainsi Sainte-Palaye met au point des systèmes de renvois d'un manuscrit à l'autre qui permettent de ne pas avoir à tout recopier.

On a mis au jour que les leçons collationnées dans les marges de droite proviennent de poèmes qui n'ont pas été recopiés dans les recueils modernes. Le provençaliste les extrait directement des mss. médiévaux et note uniquement ce qui l'intéresse dans la marge. En voici la preuve : le poème *Quan lo dous temps comensa* (BEdT 392,027) au folio 56 d'**E** a été collationné sur **A** (c'est-à-dire sur **C** actuel), on l'a dit précédemment. Toutefois, si on cherche sa trace dans le ms. 3091, on en trouve seulement l'*incipit* dans la première table des matières avec un numéro en chiffre romain qui correspond à celui du troubadour dans le ms. médiéval : « CXXVII ». Cet *incipit* apparaît également dans la deuxième table au f. XLIII, mais il n'est

pas recopié dans l'exemplaire de **A** moderne qui a pourtant pour modèle **C**. Sainte-Palaye n'avait pas besoin de le recopier puisqu'il en avait déjà deux autres versions dans **E** et **G**. Il s'est donc contenté de noter les éléments de collation qui l'intéressaient en marge pour les connaître, et a renvoyé le lecteur (lui-même plus tard ou un autre érudit) à son autre recueil **G** pour consulter le troisième témoin du poème : « Voy une autre copie de cette Piece surle Ms G 508 sous le nom de Rambaut de Vaqueyras ». Cette méthode s'observe dans quantité d'autres poèmes, où la présence d'une *varia lectio* est attestée quand la version collationnée n'est pas présente dans un des recueils (donc **A**, **B**, **C**, **D**, **E**, **G**, **H**, **I**, **K**, **L**, **M**, **N**, **O**, **P**, **Q**, **R**, **S**). Si le poème de la pleine page a un doublon dans un autre recueil, il est extrêmement rare de trouver des notations de collation dans la marge de droite. On voit donc bien ici à quel point la notation et l'accès à toute la tradition manuscrite de la lyrique des troubadours connue à l'époque est condensée et resserrée dans le fonctionnement des chansonniers. Plus intéressant encore, ce renvoi aux autres recueils nous semble aussi démontrer que les recueils ne sont pas conçus pour être lus indépendamment les uns des autres. Ils sont pensés pour être consultés en tant qu'un tout intimement lié par ce système de renvoi entre folios, tables et même entre manuscrits médiéval et moderne. Il s'agit d'une somme, comme nous le disions précédemment, dont l'un des grands intérêts est de rendre plus facile au lecteur l'accès à la tradition manuscrite des poèmes. Ce qui finalement revient à dire que les chansonniers de Sainte-Palaye sont aussi des synthèses de la connaissance de la tradition manuscrite des troubadours au XVIIIe siècle (et en particulier à l'Académie des Inscriptions) extrêmement précieuses ! En même temps qu'elles nous montrent où en est l'érudit dans son travail sur les troubadours, elles nous renseignent aussi sur les capacités de travail et sur l'avancement des spécialistes de l'époque concernant les troubadours.

Conclusion

Loin d'être de simples copies fidèles à leurs modèles d'origine, voire légèrement remaniées par un lecteur moderne dont le plaisir consisterait à lire ou collectionner de beaux manuscrits, les recueils de Sainte-Palaye s'apparentent donc à de véritables outils. Leur organisation à la fois externe et interne en atteste. Méthodiquement réfléchie, la conception du chansonnier permet au lecteur, quel qu'il soit, de cerner rapidement le contenu d'un *codex*, de visualiser ses différences avec son modèle médiéval, de trouver des références de poèmes et de se renseigner sur les témoins de la tradition auquel on peut accéder en consultant le volume. Le chansonnier de l'érudit répond désormais à des besoins pratiques qu'il était impératif de satisfaire pour étudier les troubadours : connaître la tradition manuscrite du *trobar* puis parvenir

à s'y orienter pour être certain de s'en saisir le mieux possible, d'en rendre compte avec toute la rigueur attendue d'un académicien aux méthodes de travail et à l'expertise assurées. D'où l'importance accordée aux tables des matières, à la *recensio* des témoins dans les marges de tête et à l'exercice de la collation dans les marges de droite. Plus que pratiques, ces besoins étaient même urgents étant donné l'immense *corpus* auquel l'érudit était confronté et les échecs éditoriaux de ses prédécesseurs. Jusqu'à ce que lui-même se plonge dans ce labeur, rien n'avait véritablement encore été fait dans le classement et le référencement des chansonniers. En l'état des connaissances disponibles, le travail de Sainte-Palaye est donc de toute évidence le premier système connu qui organise la tradition manuscrite des troubadours en France, ou du moins à Paris ! Un premier « débroussaillage » assez bien réussi, auquel devront beaucoup les travaux des romanistes qui suivront (voir chap. 14), et sans lequel l'avancée du savoir philologique des troubadours aurait certainement été moins efficace à la fin du XVIIIe et début du XIXe siècle.

Il faut mentionner par ailleurs le texte critique des marges conservé par les chansonniers de façon tout aussi méthodique. L'espace marginal a lui aussi changé de statut : accueillant désormais les annotations philologiques de l'érudit ainsi que ses notes de réception, il est l'espace le plus révélateur de la réception de Sainte-Palaye (qu'elle soit critique et philologique ou plus littéraire comme nous le verrons plus tard). La nécessité de resserrer la focale sur cette partie du folio et de la mettre en relation avec la pleine page se révèlent donc naturelles. Quoique les traces, les impressions de lecture et les informations qui y figurent soient condensées, certainement parce que l'espace restreint des marges l'imposait et qu'il ne s'agissait que d'un travail de brouillons, leur place est fixe d'un folio à l'autre. La répartition des notes répond elle aussi à un système, signe que l'étude des poèmes obéit à une méthode préétablie sans doute pour que l'approche des textes soit la plus claire possible. Quoi qu'il en soit, tous ces constats attestent déjà la réception exceptionnelle de Sainte-Palaye au regard de ce qui avait été fait jusqu'à présent. Une telle organisation révèle bien que l'attention est maintenant concentrée sur les textes avec divers postes d'analyse que l'on identifie efficacement selon la marge dans laquelle on lit tel ou tel commentaire.

Chapitre 8 Le travail philologique sur le / les texte(s) des recueils

En évoquant au début du chapitre précédent les traces de la réception savante de Sainte-Palaye, nous avions expliqué que nous distinguions deux grands champs d'investigation touchant spécifiquement à la matérialité et à la forme de ses chansonniers. Le premier était d'ordre codicologique. Le deuxième, que nous souhaitons traiter à présent, relève surtout de la philologie. Il consiste essentiellement en l'examen critique des textes par l'érudit et des méthodes d'édition qu'il suit ou adopte pour établir les poèmes des troubadours.

Les traces de ce travail s'observent très bien dans le ms. 3094, qui nous servira ici encore de spécimen d'étude. Il prend la forme de commentaires de marge concernant diverses disciplines et d'interventions sur le texte de la pleine page. Sur un total de 2 914 commentaires de marge, nous en avons compté 673 relevant spécifiquement de la philologie : ce qui signifie que ce type de note représente 23.09 % de la somme totale de textes critiques du manuscrit.[88] Cette proportion est extrêmement forte et confirme bien le titre de philologue que la recherche prête à Sainte-Palaye (Droixhe 1978, 149 ; Colombo Timelli 2003, 19-20 ; Maulu 2007, 238). D'un autre côté, elle indique aussi que la première approche du texte des troubadours par le provençaliste est avant toute chose philologique. Ce qui n'empêche pas, bien entendu, que des intérêts d'ordre plus linguistique et stylistique s'y ajoutent aussi.

Nous voulons comprendre quelle est la méthode de travail de l'érudit en analysant ses notes dans chaque poème, et en les mettant en relation d'une part avec la pleine page qu'elles commentent, et d'autre part avec éventuellement les autres marges. Nous souhaitons notamment déterminer s'il suit un ou plusieurs préceptes extraits de méthodes de critique textuelle, élaborées par ses prédécesseurs humanistes mais aussi philologues du XVIIe siècle en France ou ailleurs en Europe. Si tel est le cas, il nous faut alors établir ce qu'il conserve de ses prédécesseurs. Collationne-t-il tous les *codices* dont il dispose ou seulement les plus anciens, comme le faisait l'humaniste Ange Politien (1454-1494) (Timpanaro 2003, 18) ? Se risque-t-il à corriger une leçon qui lui paraîtrait mauvaise en conjecturant tel qu'Érasme (1466-67-69 ?-1536) le préconisait (ibid. 20-21)?[89] Cherche-t-il à améliorer et restituer les textes comme un Scioppius (1576-1649) qui, autrefois, corrigeait la langue des textes sans tenir compte de son

[88] Nous avons calculé ce pourcentage grâce à la formule du produit en croix : (673 × 100)/2914= 23.09 %.

[89] « […]l'energica affermazione del diritto di correggere una lezione che appare erronea senza lasciarsi intimidire [...] » (« […] l'énergique affirmation du droit de corriger une leçon qui apparaît erronée sans se laisser intimider [...] » [traduction personnelle]).

évolution dans le temps (Bury 2003, 18-19) [90]; ou alors, s'inspirant de Jules César Scaliger (1484-1558), s'efforce-t-il de comprendre comment la transmission d'un texte s'est effectuée dans l'histoire pour l'éditer correctement (19) ? Il faut aussi établir si ses conjectures et *emendationes* traduisent la recherche d'un état archétypal de son texte – c'est-à-dire, avant Lachmann, un état du texte qui coïnciderait à une copie officielle faite à partir de l'exemplaire de l'auteur. [91] À moins qu'il ne s'agisse plutôt d'une recherche d'hypothèse du texte qui, sans nécessairement correspondre à un *archétypum*, lui paraîtrait être la meilleure et la plus à son goût.[92] Jusqu'à Sainte-Palaye, le texte des troubadours n'a jamais été soumis à la critique textuelle (voir Lafont 1982), tout est donc à faire et à inventer, contrairement au travail sur les textes classiques. D'un côté, la carence d'études du texte des troubadours pendant les siècles précédents impose un recours à des méthodes philologiques rigoureuses pour bien appréhender le répertoire extrêmement vaste du *trobar* que doit affronter le provençaliste. Mais d'un autre côté, ce manque de travail critique rend aussi l'entreprise de Sainte-Palaye particulièrement difficile. Il lui revient en effet de déterminer quels enseignements et quelles approches de la critique textuelle sont les plus pertinents à utiliser, voire à créer pour traiter un tel *corpus*.

Dans un de ses travaux, Maulu (2007, 237) avait avancé que l'érudit suivait la méthode de Richard Bentley, caractéristique des Lumières. Nourri de la pensée de Scaliger ainsi que d'Isaac Casaubon (1559 -1614), cet érudit anglais rompt avec la coutume de rédiger des histoires littéraires et des interprétations des textes établis par le philologue, pour adopter une méthode davantage tournée vers l'étude de la langue, de la poésie et du style (Haugen 2011, 79 ; Lanza Ugolini 2016, 23). La critique textuelle passe ainsi par une étude rigoureuse du texte, permettant de comprendre quelles sont les particularités ainsi que les habitudes linguistiques et stylistiques de l'auteur. Une première étape permettant par la suite d'être apte à relever tout ce qui détonne avec l'*usus scribendi* de l'auteur. Autrement dit, grâce à son *judicium*, sa connaissance de la langue de l'auteur, le philologue est en mesure de relever tout problème dans les leçons de son texte (Haugen 2011, 140). D'où l'importance capitale de la conjecture et des corrections *ex ingenio*, insérées directement au sein du texte sans qu'elles soient toujours

[90] On songe par exemple ici à la façon dont Gassendi travaillait sur les textes d'Aristote par exemple qui, avec une approche historique des textes et la comparaison des sources entre elles cherchait à reconstituer la pensée du philosophe : « pour retrouver la doctrine du philosophe ancien, il faut reconstruire le texte qui nous l'a transmise. » (Bury 2006, §7).

[91] Selon Timpanaro cette conception de l'archétype diffère de celle de Lachmann en ce qu'elle ne se limite pas à la seule version du texte de l'auteur, elle n'est pas forcément perdue et ne nécessite pas toujours une reconstruction (2003, 20). Pour Lachmann, l'archétype est le modèle de tous les témoins d'un texte. Aujourd'hui, il correspond à l'exemplaire à partir duquel débute la première ramification d'un *stemma codicum* (Maas cité dans Montanari 2003, xxxix et Avalle 1972, 88)

[92] C'est ce que Richard Bentley (1662-1742) préconisait (Timpanaro 2003, 26).

confirmées par d'autres manuscrits collationnés (Lanza Ugolini 2016, 33). La collation des témoins pouvait permettre de conforter une conjecture de correction (Gossman 1968, 223), mais rien ne venait directement de la collation : « Le critique d'un texte doit commander le tact du styliste dans la langue, et aussi la connaissance du commentateur. » (Jebb 1899, 205).[93]

Gossman avait aussi souligné que Sainte-Palaye recourait également à la méthode de Jean Mabillon (1632-1707) exposée dans le *De re diplomatica* (1681), qui permettait de disqualifier un document plutôt qu'un autre en fonction de sa qualité et de son âge (1968, 227).[94] Cette méthode se révélait toutefois insuffisante, lorsque les témoins d'un texte dataient de la même époque et s'égalaient d'un point de vue qualitatif. Ce qui était d'ailleurs le cas pour les manuscrits des troubadours. Gossman avait ainsi supposé que si le provençaliste avait pu éditer son travail sur les troubadours, il aurait certainement suivi les méthodes des savants classiques qui sélectionnaient un manuscrit pour éditer une version du texte et accumulaient les variantes dans les notes[95] : « il y a peu de raisons de douter que si Sainte-Palaye avait publié les poèmes des troubadours dans une édition complète, il aurait utilisé la même méthode. » (1968, 230).[96]

La façon de travailler de l'érudit a soulevé plusieurs hypothèses, on le voit en particulier pour le texte des troubadours, étant donné qu'on a considéré que seule la publication de l'*Histoire littéraire des troubadours* en 1774 représentait l'aboutissement du travail éditorial de Sainte-Palaye. Et ce, même si d'un autre côté plusieurs chercheurs ont toujours pris garde de ne pas l'attribuer au provençaliste mais à un *collaborateur* de ce dernier (voir par exemple Glencross 2000, 339).[97] Or, on ne peut déduire la méthode philologique de Sainte-Palaye sans considérer ses chansonniers puisqu'ils sont, finalement, les seuls matériaux reflétant réellement son travail sur les textes. L'hypothèse du recours à la méthode de Mabillon pour le *corpus* du *trobar* doit être questionnée. Du fait de l'absence de lecture du texte des troubadours depuis le Moyen Âge (voir Lafont 1982 et Jeanroy 1948), ces derniers couraient moins de risques d'être réécrits, manipulés, galvaudés ou trafiqués selon le point de vue adopté. De la même manière

[93] « The critic of a text should command the stylist's tact in language, and also the knowledge of the commentator. »
[94] « On the whole, he employed the methods of internal criticism as Mabillon had one, in order to detect interpolations and major structural alterations to the text by later hands and to date his manuscript. » (traduction personnelle « Dans l'ensemble, il a utilisé les méthodes de critique interne comme Mabillon l'avait fait, afin de détecter les interpolations et les altérations structurelles majeures du texte faites par des mains ultérieures, et de dater son manuscrit. »)
[95] Méthode employée par, du reste, par le philologue Pierre-Alexandre Lévesque de La Ravalière (1697-1762).
[96] « At this point editors usually resorted to the methods of the classical scholars: i. e., the selection of one manuscript for the texte, and the piling up of variants in the notes. This was by and large the method followed by Lévesque de la Ravalière […] and there is little reason to doubt that if Sainte-Palaye had published the poems of the troubadours in a complese edition he would have used the same method. »
[97] « The *Histoire littéraire des troubadours* (1774) is a mediocre compilation produced by a collaborator, the abbé Millot. »

que l'érudit aura pu s'inspirer de méthodes préexistantes, telles que celles que nous avons citées, il n'est pas impossible qu'il se soit aussi créé sa propre méthode critique lorsque la nécessité éditoriale le réclamait. Tout le problème consiste à identifier dans les traces de son travail au sein de ses recueils ce qu'il emprunte à la tradition philologique européenne, telle qu'elle évolue depuis sa reprise au XVIe siècle. Il faut aussi, par ailleurs déterminer les innovations méthodologiques qu'il met éventuellement au point pour travailler sur les troubadours. Et ce en ne perdant pas de vue que la critique textuelle qu'il applique au corpus est un indice précieux de ce qu'il cherche dans les textes, de ce qu'il réceptionne. En somme : cherche-t-il un archétype ou une hypothèse du texte qui le satisfait, lui et son public ?

Notre chapitre tâchera d'apporter quelques éléments de réponse à ce questionnement global en s'appuyant sur une étude des commentaires de marge relatifs à la philologie mais aussi des collations le plus souvent recopiées dans la marge de droite. Plus précisément, il s'agira de mettre en relation ces notes avec l'élément de la pleine page auquel elles se rattachent, puis d'en tirer des enseignements.

Ces commentaires ont été relevés de façon systématique dans notre manuscrit témoin 3094 (recueil **E** et **G,** soit chansonniers **E** et **R** actuels) et classés dans un tableau que l'on retrouvera en annexe.[98] Néanmoins, nous ne ferons pas apparaître toutes ces notes dans notre développement. Nous éditerons celles qui nous paraîtront les plus pertinentes pour faire avancer notre recherche. Par ailleurs, nous ne nous sommes pas interdit de recourir également à d'autres commentaires de ce type issus des ms. 3091, 3092 et 3093 que nous avions étudiés dans les années antérieures, lorsqu'ils permettent de prouver des hypothèses que nous avançons. De la même manière, comme nous comptons étudier la façon de travailler de l'érudit dans le processus complet de l'édition des poèmes,[99] nous avons également eu recours aux manuscrits de traduction du provençaliste (mss. 3281-3284, *Traduction et analyse des poésies des Troubadours*). En effet, ces *codices* contiennent les seules versions finales des poèmes telles que Sainte-Palaye les auraient diffusées s'il en avait eu le temps. Le fait qu'elles soient en français ne nuira pas aux remarques que nous pourrons faire, car nous nous intéresserons surtout aux leçons que l'éditeur aura suivies et à la branche de la tradition manuscrite qu'il aura choisie. Nous excluons en revanche de cette partie de notre étude l'*Histoire littéraire des troubadours*, que nous ne jugeons pas assez fiable pour refléter le travail du provençaliste : tous ses brouillons ont été revus par l'abbé Millot lors de la préparation de son édition (1774, x-xiv).

[98] On le trouvera sous le titre « Extraction et classement des commentaires du ms. 3094 (recueils **E** et **G**) »

[99] C'est-à-dire depuis le choix du texte à étudier jusqu'à son établissement en passant par les éventuelles interventions de Sainte-Palaye.

1. Le choix du ou des textes à lire, à commenter et éditer

La littérature critique rapporte que le provençaliste avait pour habitude de choisir les manuscrits les plus anciens, car ils conservaient le plus souvent les leçons les moins remaniées ou transformées par les éditeurs précédents, soit les versions les plus susceptibles de ressembler à la véritable langue de l'auteur (Maulu 2007, 238). Un témoignage de Sainte-Palaye l'atteste :

> Je crois devoir recommander également aux Savans qui voudront connoître les écrits de nos anciens auteurs, et à ceux qui voudront les publier, non seulement de ne point se fier aux anciens imprimés, mais de ne point se contenter de la lecture d'un seul manuscrit et d'en conférer le plus qu'ils pourront les uns avec les autres. (Sainte-Palaye 1751, 787 cité dans Gossman 1968, 226).

L'académicien suit cette méthode quand il est en mesure de préférer un manuscrit ou un témoin plutôt qu'un autre à partir d'éléments tangibles. Mais dans le cas des recueils des poésies des troubadours, où chaque manuscrit présente un contenu différent d'un autre, il est très difficile de trancher entre les témoins, comme le remarquait déjà Gossman, sans aller plus loin : « Tout simplement Sainte-Palaye n'avait aucune base matérielle pour préférer une lecture à une autre » [traduction personnelle] (ibid.).[100]

1.1 La collation pour combler les lacunes ou les manques du texte ?

Notre étude des folios des recueils **E** et **G** confirme sa remarque car Sainte-Palaye est surtout attentif aux absences de mots, de vers et de strophes d'une version par rapport à une autre. La collation paraît plutôt vérifier l'exhaustivité du texte que sa qualité. Par exemple, dans *Oimais de vos non aten* (BEdT 173,007) de Gausbert de Poicibot au f. 460 de **G**[101], l'érudit note « ces 2 mots manquent dans le Ms A » à propos du vers « mas $^{+}$prenc mi forsadamen ». La petite croix indique que les deux mots manquants consistent en le groupe verbal *prenc mi*. La consultation de **A** médiéval, c'est-à-dire le chansonnier **C** au f. 191r, confirme la note de Sainte-Palaye, puisque le vers qui est copié est le suivant : *mas forsadamen*. On relève un cas très similaire dans *Assatz es dregz, pos jois no·m pot venir* (BEdT 314,001) de Ozil de Cadartz au f. 482 recueil **G**, où il note « li melhura A le mot qui suit n'est pas ds leMs A » à propos du vers : « Qu'el sens li creis e la fes $^{+}$ la melhura vielha ». À l'instar du premier exemple, **C**[102] présente bien un mot de moins que la leçon de **G** : « quel sen li creys e la fes li melhura ». Ce genre de remarque ne concerne pas uniquement l'échelle des mots. Il arrive en effet que le

[100] « Quite simply Sainte-Palaye had no material basis for preferring one reading to another. »
[101] Désormais, lorsque nous citerons E ou G dans nos commentaires d'analyse, les sigles renverront aux recueils modernes de Sainte-Palaye. Nous préciserons pour les collations à quels sigles actuels renvoient ses recueils. Nous essayerons d'utiliser les sigles actuels lorsque ces collations référeront aux modèles médiévaux.
[102] Comprendre donc ici que nous désignons le ms. que Sainte-Palaye désigne par la lettre **A**.

provençaliste dresse le même constat pour un vers comme dans *Amics marques, enquera non a gaire* (BEdT 210,001) de Guillem de Berguedan (f. 348 recueil **G**) : « ce vers n'est pas dsleMs A ~~et est suivi d'une strophe que j'adjouetrai a la fin delapiece »~~. Et encore une fois, l'érudit ne se trompe pas car la quatrième strophe, « Amicx marques sil colp pocsetz empenher… », se clôt sur le vers « que ses aigua non poiria estat sana » et non sur « pus \ Plus S / qu'ieu d'amor \ d amor S / un iorn de la semmana » comme dans **G**. Parfois, la différence tient même à une strophe. Dans *Compaignon, ab joi mou mon chan* (BEdT 234,006) de Guillem de Saint Leidier (f. 367 recueil **G**), le provençaliste note à la fin de la chanson à propos de la strophe « Doble ioy agra la cort gran » : « cette strophe n'est pas ds le Ms A ». Tout ceci pour en arriver au constat suivant : quelle que soit la nature de l'élément absent – nous entendons par là un mot, un vers, une strophe – l'érudit ne fait finalement que constater des lacunes, celles de **C** (A pour Sainte-Palaye) notamment dans les exemples que nous avons cités, grâce à l'exercice de la collation. Toutefois, comme ce modèle médiéval n'est pas la version recopiée dans le ms. 3094, le provençaliste se borne uniquement à signaler les lacunes en marge. L'absence d'un élément ne semble pas le déranger, si elle ne se constate pas dans la version recopiée en pleine page au sein d'un de ses recueils.

Il en est tout autrement lorsque le phénomène concerne sa propre copie en pleine page, et en particulier pour les vers. Dans la chanson de Guillem de Saint Leidier que nous venons de citer, Sainte-Palaye remarque encore à la fin de l'envoi de **G** : « Le Ms A adjoute ces 2 Vers ». Puis, il prend soin d'ajouter ces vers en-dessous du poème : « Et ieu uos cugi castiar // De se don mi no sai gardar ./ A ». Il procède de même un peu plus loin au f. 394 dans *Us trichaire* (BEdT 210,022) de Guillem de Berguedan. On y remarque un commentaire dans la marge de droite du même type que le précédent : « le Ms A adjoute ces vers sa cozina sol <u>uezina Mas q(ui)l mar santa crestina</u> jap son grat // » à côté du vers de **G** « Josta la coa seguina ». À la différence de nos précédentes citations, le provençaliste ajoute ici ce qui manque dans sa copie **G** qu'il a sous les yeux. Il complète donc sa version, alors que dans le cas inverse il se contentait de signaler ce qui était peut-être pour lui des manques dans **C** (= **A** pour Sainte-Palaye). Si dans plusieurs commentaires, tels que ceux que nous venons de citer, le provençaliste évoque uniquement des ajouts ou des manques dans un témoin ou un autre, d'autres commentaires en revanche contiennent des termes très précis laissant penser que l'érudit interprète l'absence d'un élément comme une lacune qu'il faut combler. En atteste, en particulier, un exemple extrait du f. 376, toujours dans le recueil **G** *No sai don chant, e chantars plagra·m for* (BEdT 356,005). Sainte-Palaye note à la fin de la chanson : « il y a quelques lacunes dans les vers suivt au Ms S ». Si l'on compare les deux versions, on s'aperçoit effectivement que l'avant dernier vers de

la strophe dans le deuxième témoin, c'est-à-dire **S** (soit l'actuel chansonnier **T** f. 210v) manque à l'appel. D'ailleurs, le copiste de **T** (**S** pour Sainte-Palaye dans sa version médiévale puisqu'il sert ici à la collation) a bien pris soin de laisser un espace blanc pour signifier la lacune :

Recueil **G**	Recueil **S**
ni per aco fas doncx mas per nien, -ten	P(er) aiso madoncs mas p(er) nien
T'en entremetes et que saps aug o dir	Ten en treunetz tu q(u)asab aug lor dir.
Saps tu que fay layssa'm del tot guerir	[espace blanc]
yeu uoluntiers e fai tot ton plazer.	Castu ce fai laixa me tuton plaser

Là encore, du fait que **T** (= **S**) n'est pas la version conservée par le ms. 3094, le provençaliste se contente de la mentionner en marge. Mais qu'importe finalement. L'intérêt de cette remarque est de montrer que l'absence d'une lexie, d'un syntagme ou d'un vers, est considérée comme une *lacune* appelant, semble-t-il, à être comblée. Autrement, pourquoi prendre la peine de noter en marge les éléments absents ? Du reste, ces ajouts valent pour tous les éléments considérés comme manquants dans le texte de la pleine page, quelle que soit leur extension.

On remarque effectivement que ce processus de signalement des lacunes et d'ajout du texte peut concerner une strophe entière, et pas uniquement quelques vers isolés de-ci de-là. Dans le *sirventes Qui vol esser agradans ni plazens* (BEdT 225,013) de Guillem de Montaignagol au f. 467 de **G**, on lit après l'envoi final : « Cet Envoy est precédé dsleMs A de cette strophe ». Et l'érudit prend soin de noter ladite strophe dans le reste de la pleine page laissé en blanc en dessous du *sirventes*, comme s'il était impératif à ses yeux d'avoir des versions des poèmes les plus complètes possible.

hom deu esser uergonhos e sufrens
Si al segle uol puiar sa ualors
E temen dieu creyssera sa ricors
Ab leyaltat et ab essenhamens
E trobava mezura e conoyssensa
Quel faran far corteza captenensa
E laissar mal e far faitz ualoros
Et en aissi aura pretz cabalos.

Ce cas n'est pas plus isolé que ceux que nous mentionnions précédemment. Un peu avant cet exemple, au f. 462 dans *Car no·m abelis solatz* (BEdT 173,003) de Gausbert de Poicibot, on observe la même chose à propos d'envois qui figureraient dans **E** (le chansonnier **E**) et **A** (le chansonnier **C**) et pas dans **G**. D'où la nécessité de les ajouter à la fin de la chanson, comme le fait précisément Sainte-Palaye.

LesMss E A adjoute^{nt} ces vers
Namalric totz jors
Sesmera uostra ualors \\ Melhura A //
Per quieu en chantan

Trac uostre bon pretz enan ./E

LeMs A adjoute encore ceux cy
Chanso uai de cors
Ves albuzo on ualors
E beutatz resplan
En la pros domna prezan ./ A.

On le comprend donc bien, le provençaliste n'hésite pas une seconde à ajouter à son texte de la pleine page ce qu'il juge lui manquer. Certes, ces ajouts sont cantonnés aux marges de droite et de pied. Lorsqu'ils ne peuvent y être transcrits, faute de place, l'érudit note un petit commentaire où il signale qu'on pourra lire cet ajout à la fin du poème : « cette strophe est precedée ds le Ms A d'une autre q je rapporterai alafin de cette copie # » dans *Ab plazer recep e acuoill* (BEdT 450,001) d'Uc Brunet au f. 387 de **G**. Mais ce genre d'annotation indique aussi au lecteur grâce à l'emploi d'un petit signe tel que « **#** », par exemple, qu'il faudra faire l'effort mental ou éditorial de replacer cet extrait, dans l'économie du poème, à un autre endroit spécifique. La chanson *Dous, brais e critz, / lais e chantars e voutas* (BEdT 029,008) d'Arnaut Daniel au f. 382 de **G** en est exemplaire car on y lit à la fin de la quatrième strophe : « cette strophe est suivie ds le Ms A d'une autre que j'adjouterai a la fin de la Piece # ». Et on retrouve effectivement le couplet à la fin de la chanson, adjoint du même petit signe # qui permettant de replacer l'extrait au bon endroit.

Ges rams floritz
De floretas en uoutas
Cuy fan tremblar auzelhos ab lurs becx
Non es plus fresc per quieu no uuelh – roam \\ Roam //
Auer ses lieys ni tot iheruzalem \\ Jerusalem //
Pero totz fis mas iuntas alum rendi
Quen lieys amar agrondal reys de dobra
O selh cuy es l estel e luna pampa ./A.

Sainte-Palaye paraît donc ajouter plus volontiers des éléments textuels extraits d'autres témoins qu'en enlever. Reste à déterminer, à présent, si cette *restitutio textus,* fort approchante de celles des humanistes pour reconstituer des passages de langue grecque (Rizzo 1973, 277), est prise en compte dans l'établissement final du texte ou s'il ne s'agit que d'une opération de collation qui ne va pas plus loin. Si l'on en croit la critique, ce ne serait pas le cas puisque Sainte-Palaye

> se référait à la méthode imaginée par Richard Bentley selon laquelle, en quelques mots, il était possible de corriger un texte non pas sur la base de la collation entre témoins [ce qui est précisément le cas ici], mais par la reconstruction de l'état primitif de toutes les caractéristiques formelles et de contenu propres à l'œuvre en question. Celle-ci était considérée comme faisant partie d'un système dont

> l'identification permettait d'intervenir sur le texte […] ([traduction personnelle] Maulu 2007, 237).[103]

Mais alors, pourquoi prendre la peine d'ajouter le texte manquant et de combler ce qu'il estime sans doute être des lacunes ? Faut-il voir une recherche de l'histoire de la transmission des textes, qui permettrait de reconstituer les textes et de s'affranchir de l'autorité de la tradition manuscrite lorsque cela est jugé nécessaire, à la manière d'un Scaliger (Bury 2003, 19) ? Il s'agirait alors non pas de préférer une version plutôt qu'une autre, mais de reconstruire un texte. À ce stade, nous ne pouvons que constater cette tendance à l'ajout, comme si Sainte-Palaye voulait obtenir une version d'un poème la plus complète qui soit. En l'absence de version éditée des poèmes, il est plus difficile de juger du choix final de l'érudit. Pour autant, quelques hypothèses peuvent toujours être avancées à partir d'autres matériaux.

En attendant, du point de vue codicologique, le geste de l'érudit prouve ce que nous avions avancé précédemment avec d'autres preuves : un recueil moderne, quoiqu'il soit généralement la copie d'un seul modèle médiéval, ne se contente pas de conserver ni de transmettre la seule tradition manuscrite de ce modèle. Il contient en réalité, grâce aux collations de ses marges, des traces de leçon issues de différentes branches de la tradition manuscrite. En ce sens, un folio du recueil **G**, par exemple, se fait le témoin moderne de plusieurs versions des poèmes de ses pleines pages. Les différentes traditions du texte, théoriquement transmises par plusieurs manuscrits médiévaux, se trouvent réunies et réparties dans les espaces disponibles qu'offre une page (la pleine page, les marges et les interlignes). Ainsi, le recueil transmet plusieurs traditions. Dans notre dernier exemple, nous avons à la fois accès aux textes des témoins de **C** (**A** pour Sainte-Palaye) qui a servi à la collation, et **G** (**R** actuel) qui est en pleine page. De surcroît, le signe # du provençaliste permet de visualiser l'ordre d'apparition des strophes de la version de **C** (soit **A**) sous forme d'appel de note, même si elle n'a pas été entièrement recopiée dans le ms. 3064. Et pour cause, ce manuscrit est censé conserver le recueil **G** en majeure partie, c'est-à-dire dans la pleine page.[104]

La conséquence de tout ceci s'impose déjà : si Sainte-Palaye ajoute au sein d'un folio des parties de texte issues d'autres témoins, il lit par conséquent plusieurs textes littéraires et rend possible le commentaire de ces différents textes.

---

[103] « si rifaceva al metodo ideato da Richard Bentley secondo il quale, in breve, era possibile emendare il testo non sulla base della collazione fra testimoni, bensí tramite la ricostruzione dello stadio primevo di tutte le caratteristiche formali e contenutistiche appartenenti all'opera in questione, considerata come facente parte di un sistema la cui individuazione consentiva di intervenire sul testo [...] ».

[104] Avec, bien sûr, E dans la section qui lui est attribuée.

1.2 Le critère de la complétude du texte au-dessus de sa qualité

D'un autre côté, Sainte-Palaye semble aussi chercher avant tout à obtenir un poème qu'il juge complet et exhaustif. Nous voulons dire par là que dans certaines de ses notes, l'érudit paraît confronter et ajouter des éléments issus d'un autre témoin, non pas pour leur graphie différente ou leur éventuelle meilleure qualité linguistique, mais plutôt parce que, comme nous le supposions précédemment, le texte qu'il a sous les yeux lui paraît incomplet. On lit notamment dans *Jamais nul temps no·m pot re far amors* (BEdT 167,030) de Gaucelm Faidit (f. 486 recueil **G**) : « au lieu de ces 3 vers on lit ceux-ci ds lesMss E et A ou ils sont repetez deux fois de suitte ». Certes, cette remarque paraît de prime abord très peu différente de celles que nous citions dans notre premier point. Néanmoins, Sainte-Palaye précise dans la deuxième partie de sa phrase que les trois vers dont il est question sont répétés dans le recueil **E** (le chansonnier **E** actuel) avec lequel **G** est collationné. Le passage concerné par le commentaire est l'excipit de la chanson :

Domna ualen rique debonaire	**Ben ses \ Per sos A / enguan de \deu / drut penre damnatge EA**
Nous pes sieus am ses bauzia	**Quant estai be e serca mal aillors E \hiestai e pueis quer mal alhors A /**
Car esser deus o –q c'amors uolque sia ./.	**Car enaisi ho comenda amors E A**

Si l'on effectue la même démarche que Sainte-Palaye, voici ce qu'on lit en consultant le f. 18 d'**E** (dans sa version médiévale puisqu'il est cité en collation) dans le même passage pointé par l'érudit :

Ben ses enguan –de deu drut penre dampnatge
quant estai be eserca mal aillors
quar enaisi ho comanda amors
Ben ses enian deu drutz penre dampnatge
quant estai be esercamor aillors
quar enaisi ho comanda amors

Comme le notait l'académicien, les trois vers semblent être répétés et former deux strophes totalement similaires, soit un doublon. Mais la comparaison des six vers révèle toutefois des différences entre les deux strophes, que l'érudit n'a, semble-t-il, pas remarquées puisqu'il a seulement recopié la première strophe dans la marge. Qui plus est, il modifie aussi la graphie de certaines lexies. Comparons ci-dessous le phénomène entre les témoins recensés dans son recueil **G**. Référencés par les sigles de l'érudit et ceux de la recherche actuelle, ils encadrent la version de **G**. On édite en rouge une leçon bien copiée et en bleu celles qui sont modifiées graphiquement.

Version dans ms. E médiéval (chansonnier E actuel) au f. 18	Collation dans G moderne au f. 486	Version dans Ms. A médiéval (chansonnier C actuel) au f. 62v
Ben ses enguan –de deu drut penre dampnatge	Ben ses \ Per sos A / enguan –de \ deu drut penre damnatge E A	Per sos enians drutz deu penre dampnatge
quant estai be eserca mal aillors	Quant estai be e serca mal aillors E \ hi estai e pueis quer mal alhors A /	q(ua)nt hi estai e pueis quer mal alhors
quar enaisi ho comanda amors	Car enaisi ho comanda amors E A	q(ua)r enaissi a comanda amors
Ben ses enian deu drutz penre dampnatge		
quant estai be esercamor aillors		
quar enaisi ho comanda amors		

La collation dans **G** démontre que Sainte-Palaye a identifié le doublon et a donc choisi de recopier uniquement une des deux strophes. D'ailleurs, les éditions modernes du texte ne livrent toujours qu'une strophe (Kolsen 1939, 123 et Mouzat 1965, 105). Ceci étant dit, l'érudit ne s'est pas attardé sur les différences entre ces deux couplets qu'on remarque pourtant : *enguan vs*. *enian* ; *drut vs*. *drutz* ; *eserca mal vs*. *esercamor*. On serait tenté de dire, donc, que le provençaliste a peut-être opéré un choix entre les deux strophes. D'où la question : pourquoi avoir choisi la première plutôt que la seconde ? Assurément, l'élection d'une d'entre elles n'a pas pu être orientée par la leçon de **G**, qui aurait pu ressembler à celle de la première strophe et donc favoriser leur comparaison. L'hypothèse est impossible puisque **G** ne possède pas cette leçon. Nous proposons trois hypothèses. La première serait que Sainte-Palaye n'a pas remarqué les différences entre les deux strophes et les a prises pour un doublon parfait. Ainsi, il s'est contenté de recopier la première. La deuxième serait qu'il l'a choisie par rapport à la leçon de **C** (= **A**), encore qu'elle diffère aussi. Une dernière supposition serait que le provençaliste a tout simplement préféré les trois premiers vers, mais nous n'en avons pas la preuve formelle.

De notre point de vue, le fait que Sainte-Palaye n'ait pas pris la peine de recopier toutes les différences entre ces six vers dans la marge de **G** fait davantage pencher la balance vers notre première hypothèse. La conséquence est, à notre avis, que ce qui intéressait surtout l'érudit était de compléter son texte et non de juger de la qualité de la strophe qu'il fallait intégrer à son recueil. La différence est capitale car le critère le plus important serait finalement

l'exhaustivité du texte. Sainte-Palaye rechercherait, avant toute chose, à obtenir le texte le plus complet possible ; viendrait seulement ensuite l'évaluation du texte, qui ne serait pas première dans cette étape du travail.

1.3 La collation pour agencer les vers et les strophes ?

Nous ajouterions même que cette remarque vaut aussi parfois pour l'agencement des vers, la disposition de ces derniers ou l'ordre des strophes. Dans plusieurs cas en effet, Sainte-Palaye intervient aussi sur le texte pour la séparation des vers et n'hésite pas, là encore, à insérer au sein de la version de la pleine page des éléments issus d'une autre version.

On le remarque d'ores et déjà dans la dernière chanson que nous avons citée. D'une part, un commentaire, toujours dans la marge de droite, signale au début du poème : « le 1er vers de chaq. strophe est partagé en deux ds le Ms A ». D'autre part, toutes les strophes de la chanson débutent par un vers scindé en deux grâce au signe « | », permettant à l'érudit de suivre l'agencement de **C** (soit **A** pour lui) dans le texte de **G** :

- « Dos brays ecritz | e chans e sos e nouelas » ;
- « No soy maytz | ni'm prezi'res d'estoutas » ;
- « Besus gesitz | e mas paraulas coutas » ;
- « Dieus lo cauzitz | per qui foron asontas » ;
- « Boca cas dig | quieu cre qu'en ayas toutas » ;
- « Los deschauzitz | ab las lenguas ˌesmoutasˌ ».

Notre précédent exemple, *Us trichaire* (BEdT 210,022) de Guillem de Berguedan (f. 394 recueil **G**) présentait des remarques et des signes de séparation similaires : « en 2 vers ds le Ms A » à propos des vers « no pres gayre | mo veiaire | » et « De sensayre | tro bel cayre | » qui, en effet, contiennent le même signe. D'ailleurs, même l'incipit « Un trichayre | prestre layre | \\ pestre A ce 1er vers est divisé en deux ds le Ms A // » avait été divisé de la même manière grâce au même signe. Pour autant, son emploi n'est pas systématique et Sainte-Palaye recourt parfois au point qu'on trouve déjà dans les manuscrits médiévaux sans que cela modifie sa démarche. Dans *L'aur' amara / fa.ls broills brancutz* (BEdT 029,013) d'Arnaut Daniel (f. 388 recueil **G**) on lit dans la marge de tête avant la lecture de la chanson : « j'ai adjouté tous les points d'après le Ms A ». Si on observe le texte qui suit, on s'aperçoit qu'effectivement l'érudit a marqué la séparation des vers en fonction de la leçon de **C** en ajoutant des points au sein et à la fin des vers de **G**.

« Laura mara. fals brancx brancutz. \\ **bruels A** //
Esclarzir. quel dos espeyssat fuelh. \\ **clarzir . Quel dous espeys ab fuelhs A** //
El leytz . becx. dels auzels ramencx. \\ **Els lecx A** //
Trembrar e mutz. pars. e non pars. \\ **Te balbtz A** //

> Que per esfors. de far e dir. plazers. \\ **Per que m esforz A** //
> aman per ley. que ma uirat bas daut. \\ **E manhs per ley. Qui m'a uirat d'aut bas A** //
> Don tem morir. Sil afans non asoma. » \\ **nom A** // [première strophe du poème dans **G**]

En conséquence, nous lisons donc sur ce folio la version de la chanson d'Arnaut Daniel issue de **G**, mais dont le texte est ponctué et agencé selon la version de **C** (soit **A**). À moins que ce choix ne soit l'expression d'une préférence de Sainte-Palaye entre les deux versions du point de vue de leur forme, sans doute peut-on avancer que celle de **C** était plus claire que l'autre pour mettre en avant les schémas métrique et rimique de la chanson. Mais aucun commentaire dans la marge de couture ne vient appuyer cette hypothèse. On observe un cas identique dans *Ma domna·m te pres* (BEdT 223,004) de Guillem Magret (f. 408 recueil **G**), où le provençaliste ponctue la chanson selon le témoin **C** mais sans justifier son choix. Ceci étant dit, le résultat sur l'établissement du texte demeure le même que celui que nous venons d'énoncer.

> Ma dona'm pres*. Al costum d'espancha. \\ **je ponctue toute la piece suivt le Ms A** //
> Car ma bona fes. vol c'ap leys remanha \\ **cab lieys A** //
> Et yeu puesc anar. on me uuelh. [extrait de la strophe du poème dans **G**]

Dans un même ordre d'idée, quantité de poèmes présentent à côté du début de chacune de leurs strophes une indication sur leur ordre dans un autre témoin. C'est-à-dire que Sainte-Palaye les numérote dans la version de son recueil et précise aussi son autre numéro dans une version qu'il n'a pas fait recopier mais dont il se sert pour la collation. En témoignent, par exemple, les chansons *Tot francamen, domna, veing denan vos* (BEdT 326,001) de Peire de Barjac (**G,** f. 449) et *No sai don chant, e chantars plagra·m fort* (BEdT 356,005) de Peire Rogier (**G,** f. 376) , où on lit respectivement dans les marges de couture :

- « 2 la 4e ds les Mss A et S »,
- « 3 la 2e ds le Ms S »,
- « 4 la 3e ds les Mss A et S » (pour la première),
- « la 6e ds leMs S »,
- « la 7 ds le Ms S »,
- « la 4e ds leMs S »,
- « cette strophe dans le Ms D est précédée de celle qui est la 7e ici »,
- « cette strophe est la 4e ds le Ms O -S » (pour la seconde).

Cette confrontation peut concerner plus de deux témoins, comme le prouve notre deuxième exemple. La septième strophe de **G**, « Si ioy non ai tot naurai doncx honor », est

comparée du point de vue de sa place à celles des recueils **D** et **S** (soit les chansonniers **I** et **T**) : « cette strophe est la 4e ds le Ms D et S ».

Plus largement, ce genre de comparaison montre bien à quel point l'ordre des strophes intéresse autant l'érudit que l'impression d'exhaustivité du poème que nous évoquions précédemment. Un tel intérêt pour l'ordre des strophes a probablement partie liée avec la recherche du sens du poème. L'étude de ses traductions le prouve bien, dans la mesure où les marges des traductions contiennent aussi des commentaires de ce type, dans lesquels l'érudit explique préférer un ordre par rapport à un autre. Nous songeons par exemples aux notes suivantes extraites des mss. 3281:

> Les couplets sont differemment placez dans les differents Mss. je suis l'ordre qu'ils ont dans les Mss B (f. 221)
>
> Cette strophe n'est pas dans les Mss C. & O. mais dans les Mss. A, & G ; je suis dans la traduction des suivantes l'ordre ou elles sont dans les memes Mss. A. & G. (f.267v.)
>
> Ms. A 282 fol. 141 R° col 2 Traduction, ou je suivrai l'Arrangement des strophes des Mss. C D & I qui est differend de celui des Mss. A et G et pe O. (f. 257-258)
>
> Les strophes suivante ont été diversement transposées dans les differents Mss. je leur donne l'arrangement que le sens exige qu'on leur donne (f. 409)

C'est bien le sens qui guide l'ordre des strophes à suivre. Et la lecture du texte de l'érudit, celle qu'on pourra retrouver dans son édition ou sa traduction, est entièrement liée à cet agencement du texte. Toutefois, pour en revenir à l'étape préalable à l'édition et la traduction des poèmes, on comprend mieux pourquoi le provençaliste ne se contente pas de comparer uniquement ses témoins du point de vue textuel, c'est-à-dire des leçons. Dans la perspective de diffusion du texte, que ce soit dans sa langue-source ou cible, l'érudit confronte tous les paramètres de ses témoins et les évalue en fonction de la compréhension qu'il en a.

D'ailleurs, la mention de l'ordre des strophes des autres témoins participe aussi à l'intégration d'éléments divers de la tradition manuscrite au sein du recueil **G**. De quoi confirmer encore un peu plus que le manuscrit 3094 n'est pas une copie stricte et fidèle des chansonniers **E** et **R**, mais un recueil complexe intégrant plusieurs branches de la tradition et un véritable outil de travail.

Quant à savoir si cette démarche de comparaison conduit finalement à appliquer au texte d'un manuscrit 1 l'ordre des strophes et l'agencement des vers d'un manuscrit 2, le quatrième commentaire que nous avons cité semble le signifier. Et cela infirme les positions de la littérature critique actuelle que nous citions précédemment. La question « quels sont les textes,

au sein des recueils de Sainte-Palaye, concernés par le texte critique des marges et susceptibles d'être l'objet, *in fine*, d'un choix pour une édition ? » trouve ici toute sa justification. Et les petits exemples glanés et présentés illustrent la complexité de la réponse. Les branches de la tradition manuscrite s'entremêlant à plusieurs niveaux dans le texte, la seule étude de cette première étape du travail de l'érudit ne suffit pas pour trancher la question à l'aide de preuves valables.

1.4 La marge de gauche commentant la marge de droite

Étant donné cet entremêlement, l'étude des commentaires de la marge de gauche, c'est-à-dire le texte critique commentant le texte de la pleine page du point de vue linguistique, littéraire, stylistique et historique, s'avère décisif. La double présence du texte littéraire dans la pleine page et la marge implique de s'interroger sur le statut que Sainte-Palaye attribue aux collations. Statut que l'on peut peut-être déterminer à partir de la présence ou l'absence du commentaire qu'il est susceptible d'en faire dans ses marges de gauche. Notre opinion est que l'inscription d'un commentaire semblable à celui du poème de l'espace central de la page révèlerait que les extraits ajoutés en marge auraient le même statut que le texte de la pleine page. Ils seraient ainsi susceptibles de faire partie des leçons choisies pour figurer dans la version finale du poème. Autrement, pourquoi prendre la peine d'étudier ces leçons ? L'ampleur de la tâche à réaliser par l'érudit paraît suffisamment grande pour que celui-ci s'épargne des commentaires superflus.

Dans un premier exemple, au f. 404 de **G**, *Comensamen comensarai* (BEdT 202,004) de Guillem Ademar, Sainte-Palaye ajoute à la fin de la chanson : « Le Ms E adjoute ces vers… ». Puis, il inscrit ces vers dans la marge de pied et les collationne avec le témoin **C** (**A** pour lui) qui les transmettait aussi.

> Eu soi guilems que uau mesclan
> Amansa ab amar aman \\ **Amansa d amair e d aman A** //
> D'amor amaire sobransiers \\ **Amans A** //
> Fui als sobre sobrans sobriers E \\ **sui A** //

L'exercice de la collation n'est donc pas uniquement réservé à la copie de la pleine page, qu'on aurait pu croire être la seule version à faire l'objet de commentaires puisque ce folio du *codex* 3094 conserve officiellement une version de **G**. Mais comme les chansonniers de Sainte-Palaye échappent à ce principe, on l'a vu, et que ce dernier les considère probablement davantage comme des synthèses de la tradition manuscrite du *trobar*, il peut commenter ces ajouts de la même manière qu'il le fait pour la pleine page. Et ce sans aucune différence.

L'examen d'un autre exemple révèle, en outre, qu'il propose des traductions des collations de marge et des ajouts d'extraits. Au f. 387 de **G**, *Ab plazer recep e acuoill* (BEdT 450,001) d'Uc Brunet, l'érudit ajoute à la fin de la chanson une strophe qu'il a remarquée dans le chansonnier **C** (**A** pour lui) et qui est absente de sa copie **G**. Grâce au système de signes que nous évoquions précédemment, il recopie ce couplet après l'envoi final de **G** qu'il convient de replacer au milieu du poème, là où le lecteur trouvera le signe « # » :

> cette strophe est precedée ds le Ms A d'une autre q je rapporterai alafin de cette copie #
> # Jeu suy selh q(ue) celar me uuelh
> Qu oblit so quals autres ensenh
> Quar so quieu ai en re nom tenh
> E so qu om mi defe ieu uuelh
> Qua mors don un –cors \cor talentiu
> Com selh que iay en malauey \\ **couché en maladie** //
> Que no(n) les bo so qu om l autrey
> Mas sol platz don hom lo castiu A \\ **deffend prohibe** //

Cet ajout est particulièrement intéressant dans la mesure où quelques lexies et vers sont commentés : *malauey* que Sainte-Palaye traduit par *couché en maladie* et *castiu* par *deffend prohibe*. Autrement dit, on relève ici des commentaires de traduction concernant une autre branche de la tradition manuscrite de cette chanson de **G**. Et le cas n'est pas isolé. On en relevait déjà une occurrence dans le recueil **E** où, dans *Quan lo dous temps comensa* (BEdT 392,027) de Raimbaut de Vaqueiras au f. 56, on lisait une traduction de la collation issue de **C** (**A** pour l'érudit) dans la marge en face du vers concerné :

« qu'era nuda nous senta \\ **nuza A**// \\ **nue** // »

Les propositions de traduction d'extraits ou de lexies collationnés ou ajoutés ne sont donc pas une spécificité de **G**, mais un phénomène récurrent dans les recueils.

De surcroît, d'autres exemples dans la copie **E** montrent aussi que les noms propres des ajouts et des collations sont traduits et répertoriés à l'instar de ceux du texte de la pleine page. Au f. 81, dans *Ara sabrai s'a ges de cortezia* (BEdT 240,004) de Guiraudo lo Ros, Sainte-Palaye ajoute à la fin de la chanson un extrait du chansonnier **T** (soit **S** pour lui) :[105]

> # Au lieu de ces deux Envoys on lit la strophe et les deux autres Envoys suivants ds le Ms S
>
> Nouell amors ne intrat ses bausia dintz e mon cor Cim ten enamorat Et a m ferut d un ¸ramet¸ el costat D un dotz esgart qem fai sabiamentz Don sui maritz e gausentz

[105] Le chansonnier **T** est le ms. Paris, BnF fr. 15211. Sainte-Palaye appelle **S** sa copie de ce chansonnier et désigne à la fois grâce cette lettre la copie et le modèle médiéval.

> esciamentz Maritz en soi c ieu no la uei cac dia \\ **chaque jour**// En soi gausentz car mi fa tan gioios mil atantz ce no fo el rei nafos \\ **Alfonse Roy** //
>
> Nouell amors m a faitz lo cor gausentz De cui soi tot lialmen ses bausia. Per cieu serai derenan plus gioios non fo paris cant alena il respog \\ **Paris helene** // Alesandre de cor ientendia Dieus can formet uostre gien cor gioios \\ **Alexandre** // E par ben a las belas faisos./.

Dans la marge de gauche, on le voit bien ici, Sainte-Palaye traduit les noms propres en français comme il le fait ailleurs pour le texte de la pleine page d'**E** et **G** :

> dena saisa m'agensa \\ Saisa (Dame) //
> a Montaigon destuella \\ Montaigon //
> natibortz de proensa \\ Natibors de Provence // (f. 297, **E**)

Il n'y a donc pas de différence de traitement entre les textes. Leur place dans le folio n'a aucune influence sur leur valeur aux yeux du provençaliste, semble-t-il, car ils lui apportent tous des connaissances dans divers domaines. Surtout, cette façon de commenter, de collationner les marges et de faire des ajouts atteste que le statut de texte littéraire des recueils n'est pas uniquement réservé au contenu de la pleine page mais vaut aussi pour les extraits des marges de droite et de pied. Ce qu'on lit dans celles-ci est donc au moins aussi important que la copie centrale de la page dans l'esprit de Sainte-Palaye. En outre, le non-référencement de ces ajouts et variantes de marge dans les tables des recueils **E** et **G** n'enlève rien à leur importance. Étant donné qu'ils complètent le texte de la pleine page, ils sont donc tout aussi susceptibles d'être choisis pour figurer dans une édition finale des poèmes ou une traduction.

En conséquence, dire que Sainte-Palaye suit uniquement la méthode de Bentley ainsi que le principe de sélection du manuscrit *vestutissimus* pour tout travail éditorial devient contestable. Rien dans ce que nous avons vu jusqu'à présent n'indique qu'il procède à la *restitutio* au seul moyen de la conjecture et de la *divinatio*. L'académicien ne devine ni ne prédit les manques d'**E** et **G**, mais les constate grâce à la collation et utilise les autres *codices* dont il dispose pour *suppléer* aux manques, pour reprendre sa terminologie. Une formulation qui signifie bien *intégrer un élément dans le texte*, et qui n'est pas sans rappeler celle de l'humaniste Angelo Ambrogini dans ses *Lucani Genethliaco* (cité dans Rizzo 1973, 276).

Au vu de nos premières constatations, nous dirions plutôt que l'académicien reconstruit un état des textes des troubadours en recourant à la collation et aux liens entre témoins, de la même manière que les humanistes le faisaient. Cette reconstruction ne concerne pas uniquement les lacunes mais aussi l'agencement des mouvements du texte, soit des strophes dans le cas des poèmes des troubadours. Si cet agencement pour le moment n'est guère guidé par le *iudicum* du philologue, tel que Bentley l'aurait fait (sur ce sujet voir par exemple ses éditions des œuvres

d'Horace 1713 et Jebb 125),[106] rien n'indique encore que le provençaliste n'y ait pas recours plus tard.

En tout cas, la comparaison et le recours à la tradition tiennent une grande place dans la méthode de travail de l'érudit. Et leur importance est telle, qu'elle tend même à rapprocher les recueils du statut d'*éditions variorum* car, en fin de compte, ils nous permettent de retracer l'histoire du commentaire des textes (selon la définition Duval 2015, 126).[107] Néanmoins, cette étiquette doit être employée avec précaution car Sainte-Palaye ne prétend à aucun moment produire une édition semblable à cette conception très moderne de l'édition. Son application à ses manuscrits, aussi séduisante soit-elle compte tenu de la description qu'elle offre, ne convient d'ailleurs que jusqu'à un certain point. À commencer par le caractère non exhaustif de l'édition des notes dans les recueils de Sainte-Palaye. La définition de Chiesa (2012, 118) [108] de cette notion, en effet, suggère que toutes les variantes des textes devraient être éditées. Or, le provençaliste ne les répertorie pas toutes, surtout lorsqu'il s'agit de variantes phonétiques, morphologiques ou strictement graphiques. Quant à celle de Beltrami (2010, 62), elle suggère que la notation de variantes viserait à retracer l'histoire du texte. Mais, là encore, rien ne prouve que l'érudit ait eu cet objectif de compréhension historique en tête en les inscrivant dans les marges. De notre point de vue, la prudence invite encore à ce stade à considérer cette édition comme une expérimentation située à mi-chemin entre l'*editio variorum* et l'édition critique. La notation des variantes trouve d'abord, à notre avis, sa justification dans l'essai de reconstruction d'un état du texte, qu'il nous est difficile pour l'instant de caractériser avec assurance. La recherche de l'archétype, soit l'original perdu du texte tel que les humanistes l'entendent, nous semble exclue, dans la mesure où Sainte-Palaye n'établit pas de classement chronologique des variantes dans ses marges mais ne fait que les signaler. En revanche, celle d'un autre état du texte, satisfaisant à ses yeux, et qu'il nous faut conjecturer en considérant le travail d'ensemble sur le texte, nous paraît plus probable.

[106]« Bentley has first displayed his skill by restoring deeply corrupted passages of Greek writers, especially poets. [...] With his wide reading, unrivalled metrical knewledge, and keen insight, Bentley had been able to make some restorations which seemed little short of miraculous. ». Il n'est pas question ici d'utiliser d'autres témoins pour restituer un passage, mais bien de le conjecturer grâce à diverses ressources.

[107] « Édition qui vise à établir une histoire du commentaire du texte en donnant une vue d'ensemble des annotations du dont les éditeurs (et les critiques) ont accompagné le texte ou certains passages. ».

[108]« […] vengono successivamente trascritte (in margine, nello spazio fra le righe, o anche cancellando la lezione originaria) le varianti di testimoni diversi. »

2. Les interventions directes sur le texte de la pleine page

C'est en effet ce que la nature particulière des recueils invite à faire. L'intégration du deuxième texte de marge appelle à considérer avec minutie sa diversité, sa nature et ses implications sur le texte central afin d'aboutir avec plus de conviction à une définition de l'état du texte recherché et du statut des recueils. Un deuxième texte qui, d'ailleurs, ne se réduit pas uniquement en l'inscription de variantes. Il consiste aussi en l'insertion d'un système d'éclaircissement, de modification et même de toilettage du texte central par des signes, ainsi que la correction éventuelle des leçons.

2.1 Le toilettage

D'une manière générale, le toilettage des poèmes n'est pas systématique ni complet. Du moins n'a-t-il pas la même ampleur que celui qu'un philologue actuel appliquerait à son texte, d'où l'impression que celui de l'érudit n'est qu'amorcé lorsqu'il a lieu. L'édition comparative de deux copies de la *tenson En Sordel, que vos es semblan* (BEdT 344,003a) de Peire Guillem de Luzerna (recueil **E,** au f. 285 et recueil **P** au f. 89) en témoigne.

Recueil E (ms. 3094) f. 285	**Recueil P (ms. 3097) f. 89**
En sordel e queus es semblan	En sordel qe uos es semblan
de la pros comtessa prezan	de la pro comtessa prezan
que tug uaun dizen e guaban	qe tuit dizon e uan comdam
que per s**'**amor es sai uengutz	qe p(er) samor es sai uengutz
e cuian en esser sos drutz	qenantz cuidatz esser sos drutz
qu**'**en blancas qu**'**es per leis canutz.	qen blacas qes p(er) leis canutz.
Peire guilem tot son afan	Peire guillem tot son afan
met dieus en leis far per mon dan	*a|mes* deus en leis p(er) mon dan
e la beutat que autra s-en\an	*q'eil* beutatz qe las autras han
son nien e**'**l pretz es menutz	es nientz el pretz es menutz
qu'en blacas ses ab me tengutz	jeu *e|blancasz* fosson pendutz
ans *qu'en* aiso fos auengutz	anz qe nuls i fos auengutz
En sordel anc entendedor	En sordel anc mais amador
no sai ni mais d**'**aital color	noi uenc sai d'aital color
com uos es que l**'**autr**'**amador	com uos q(ue) lautr|en-tendidor
uolo'l baizar *e'lo* iazer	uolon lo baizar el jaser
-i**eu**os metetz e non caler	e uos metetz e no(n) Chalet \\ sic ds le Ms.
so c**'**autres drutz uolon auer	mais il faut corriger chaler //
	Zo qautres drutz uolon auer
De leis uueill solatz et honor	De leis am solatz (et) honor
peire guilem e si d'amor	peire guillem
mesclaua un pauc de sabor	e si d'amor \ i meschatz un pauc de sabor/
per merce e non per deuer	per merce

quis uolgues agues tot lauer	e no(n) p(er) deuer
sol *qu'ieu* nagues aquel plazer	qi's uolges agues tot L'auer
	del mon (et) jeu aiqel plazer
En sordel plus amezuratz	En sordel plus amesuratz
uos faitz d'amador c'anc fos natz	uos –en\-i d'amador q'anc fos natz
e *s'il* cors es aseguratz	qe sel comz uenra seguratz
el s'en poiria ben pentir	ecu se(n) poiria repentir
quant aure *n'auzet* escarnir	*q'autra* uos –aueuist\ aue(m) uist seremir
sordel som uos ho auzes dir	en sordel qius o auzes dir
Peire guilem uos desrengnatz	Peire guillem uos desiratz
a ¸guiza¸ d'om cui ioi non platz	a lei d'ome cui jois no(n) platz
mas comses tan ensenhatz	*q'el* conz es tan ben ensegnatz
que daiso no'l qual meins dormir	que no l'en qal ja meins durmir
com deu so celar e cubrir	q'om deuz o celar e cubrir
que non tanh uenser ni ausir	que no(n) tain uezer ni auzir
sordel fort sap pro d'escremir	Qi pot al uostre faig ¸gaudir¸
qui's pot de uostre colp gandir.	en sordel pron sap ¸descremir¸
Peire guilem ben sai sufrir	Peire guillem jeu sai suffrir
lo mal d'amor	lo mal damor el ben grazir
e'l ben iauzir ./.	

On constate que le toilettage consiste essentiellement en la jonction ou la disjonction de mots, l'ajout d'apostrophes, parfois l'éclaircissement de lettres à jambages et surtout l'établissement des vers. Parmi les recueils que nous avons examinés, nous n'avons pas trouvé de cas où le provençaliste ajoutait systématiquement des majuscules à des noms propres, ou même se risquait à ajouter de la ponctuation. Sainte-Palaye n'est pas encore parvenu à ce stade du toilettage, qui pour l'instant semble surtout lui permettre d'éclaircir le poème, de le rendre assez compréhensible formellement à ses yeux pour en entendre le sens.

Du reste, la confrontation des deux toilettages de cette *tenson* met en avant une certaine cohérence de la lecture d'une version à une autre. Des éléments de toilettage sont similaires malgré quelques dissemblances qui tantôt tiennent à des différences de leçons, tantôt ne semblent avoir aucune justification. L'académicien hésite peut-être entre ses lectures ou alors ne toilette peut-être pas tout le texte de la version **P** (ms. Paris, BnF Arsenal 3097) parce qu'il l'a déjà fait dans la version **E.** Dans ce cas, cela indiquerait que l'érudit travaille ses versions de poèmes les unes à la suite des autres.

2.2 La correction

Le deuxième type d'intervention consiste en la correction. On l'a dit, Maulu et Gossman ont chacun avancé que Sainte-Palaye avait tendance à suivre la méthode de Bentley (Maulu

2007, 237 ; Gossman 1968, 223). Héritière des conceptions de Scaliger et Casaubon (Lanza et Ugolini 2016, 23), son innovation est de recourir à la connaissance de la langue et du style de l'auteur du texte pour pouvoir en corriger les éventuels problèmes (Haugen, 2011, p. 79s). La conjecture devient ainsi la pierre angulaire de la critique textuelle, en excluant toute correction issue d'un autre témoin et qui ne consisterait pas en la *divinatio*. Et c'est ainsi que Sainte-Palaye aurait généralement procédé pour son travail philologique selon la critique.

> Lorsqu'il interrogeait les textes, ses propositions d'amendements étaient en réalité indépendantes de la tradition manuscrite - des interrogations marginales et des suggestions s'observent même lorsqu'il travaillait à partir d'un seul manuscrit - et elles étaient fondées, comme les amendements de Bentley, sur la connaissance que l'éditeur avait de l'auteur et de son medium. [traduction personnelle]. (Gossman 1968, 226)[109]

De même, Gossman écrit aussi que Sainte-Palaye n'aurait certainement pas osé insérer des corrections dans le texte qu'il aurait édité, et ce pour plusieurs raisons. D'une part, l'académicien ne se serait tout simplement pas octroyé ce droit, dont il pouvait pourtant se saisir (ibid. 227). D'autre part, il aurait surtout été attentif aux éventuelles interventions des éditeurs ou des copistes qui auraient modifié la langue des textes au cours de leur transmission. D'où, par conséquent, le recours à la méthode de Jean Mabillon (1632-1707) exposée dans le *De re diplomatica* (1681), afin de disqualifier un document plutôt qu'un autre :

> Dans l'ensemble, il utilisait les méthodes de critique interne comme celle de Mabillon, afin de détecter les interpolations et les modifications structurelles majeures du texte par des mains ultérieures et de dater son manuscrit. (ibid. 227).[110]

Mais rien n'est moins sûr en ce qui concerne le texte des troubadours. Et pour cause, il souffre justement depuis des décennies du manque d'intérêt des érudits et du public, à l'inverse de son concurrent, le texte-troubadours (voir Lafont 1982), et des textes d'oïl – qu'il s'agisse de la lyrique des trouvères ou des romans. Compte tenu de cette situation très différente, la pratique de la correction des textes des troubadours par Sainte-Palaye appelle à être étudiée de plus près.

2.2.1 Présence de corrections

L'inspection de quelques folios, notamment les échantillons que nous avions sélectionnés au chapitre 6, révèle que Sainte-Palaye se risque à intervenir sur la pleine page pour corriger

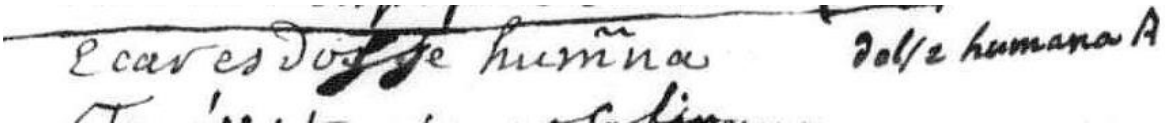
[109] When he did query the texts, his proposed emendations were in reality independent of the manuscript tradition – marginal queries ad suggestions are found even when he was working from a single manuscript – and they were grounded, like Bentley's emendations, in the editor's knowledge of the author and his medium.
[110] « On the whole, he employed the methods of internal criticism as Mabillon had one, in order to detect interpolations and major structural alterations to the text by later hands and to date his manuscript. »

son copiste. S'il s'agit souvent de rétablir la bonne graphie d'une lettre à jambages, plusieurs types de correction doivent cependant être distingués.

a. Correction de mauvais espacements

La première consiste à corriger les mauvais espacements de mots. Mais le geste ne suprend guère, le phénomène était déjà bien connu des philologues humanistes. Poggio Bracciolini (1380-1459), notamment, restituait déjà les bonnes séparations ou agglutinations de mots dans ses manuscrits (Rizzo 1973, 232). Ayant donc en tête l'exemple de ses prédécesseurs humanistes, Sainte-Palaye pouvait peut-être ressentir peu de scrupules à intervenir sur les transcriptions de son copiste. En voici un exemple dans la chanson de Peire Vidal *Car'amiga, douss'e franca* (BEdT 364,015) dans le recueil **G** au f. 303. Initialement le scribe avait recopié, au v. 21, l'adjectif *dosse* en le disjoignant en deux unités.

« E car es do**s-s**e hum(a)na \\ **dolse humana A** // »



Dans le modèle, c'est-à-dire **R** (**G** médiéval dans l'esprit de l'académicien), la première partie de l'adjectif *dos* était en bout de ligne, tandis que la seconde commençait la suivante. Le copiste moderne n'a probablement pas compris qu'il s'agissait d'un seul mot. Étant donné cette segmentation du manuscrit médiéval, le risque que Sainte-Palaye interprète mal cette leçon était aussi possible, malgré toutes les compétences paléographiques et linguistiques dont il disposait. Pourtant, le folio moderne de **G** montre bien qu'il est intervenu sur le texte du scribe et a ajouté une liaison entre les deux *s* courts pour les transformer en *s* longs et joindre les deux parties de la lexie. À moins, donc, que l'érudit n'ait identifié par lui-même l'adjectif *dos* sous sa forme féminine élidée devant la conjonction *e*, *doss'e*, on peut légitimement supposer qu'il se soit aidé de la collation avec **C** (soit **A** pour lui) pour corriger cette disjonction. La lecture de la forme de **C** en *dolse* lui aura peut-être suggéré de joindre les deux graphèmes.

b. Correction des erreurs de lecture du copiste

Le second type de correction tient aux mélectures du copiste. Ce genre de faute est bien connu des humanistes. Certains d'entre eux, notamment Lorenzo Valla (1407–1457) dans ses *Emendationes*, ont parfaitement conscience que certaines fautes dans les textes peuvent être d'origine paléographique (Rizzo 1973, 230). À l'instar des corrections d'agglutination, on peut donc supposer que les exemples d'*ementationes* des humanistes encourageaient l'érudit à

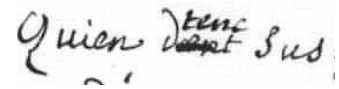
corriger lui aussi les erreurs de son copiste. Très souvent, ces dernières consistent en une mauvaise interprétation des jambages ou une confusion de graphème.

D'après la littérature critique, le provençaliste est particulièrement intéressé par la paléographie, dans laquelle il excelle (Colombo Timelli 2003, 19-20).[111] Sa rigueur philologique naturelle justifierait donc en partie ses interventions sur les mélectures du copiste.

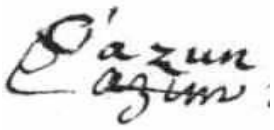
Mais c'est oublier la méfiance ambiante vis-à-vis de la copie que les érudits de l'époque manifestent et qu'il ne faut pas minorer, car elles motivent un contrôle des relecteurs par un retour au modèle. Dans le cas des copies de Sainte-Palaye, la fidélité des copies aux exemplaires médiévaux, en particulier aux textes, a été un critère fondamental dans le processus de copie du scribe,[112] l'hypothèse d'interventions motivées par le rétablissement de la lettre du modèle médiéval doit donc être explorée. Ajoutons aussi celle de travailler sur des copies qui soient compréhensibles (ce à quoi les mélectures peuvent nuire), puisque certains éléments d'analyse ont déjà suggéré que l'académicien recherchait un texte clair qui fasse sens.

Quelques occurrences vont dans le sens de ces hypothèses. Dans la chanson de Raimon de Miraval *Anc trobars clus ni braus* (BEdT406,006) au f. 32 du recueil **E**, Sainte-Palaye corrige plusieurs mauvaises lectures et confusions de graphèmes dans l'incipit des deuxième et troisième strophes. Pour ce faire, il biffe la lexie copiée par son scribe et réécrit au-dessus la bonne graphie.

« Quien -dent**tenc** sus <u>el pan el cantel</u> »



« C-azim**Q'azu**n tenen sen moc borrel »



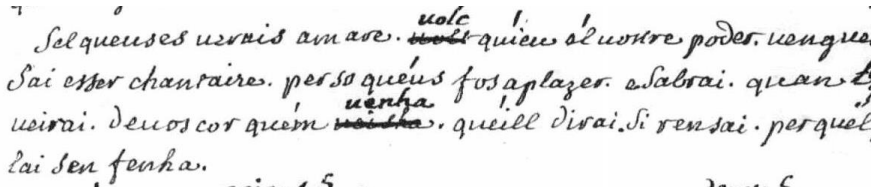
On observe un cas similaire au folio suivant, dans *Rossignol, el seu repaire* (BEdT 323,023) de Peire d'Alvergne. Le provençaliste corrige deux erreurs de lecture dans la troisème strophe :

Sel queus es uerais amare
-uolt\ **uolc** qu'ieu a'l uostre poder
uengues sai esser chantaire
per so que˙us fos a plazer

[111] « Sainte-Palaye era certamente piu interessato alla corretta lettura del testo da un punto di vista paleografico, altra dote nella quale eccelleva, e alla miglior comprensione possibile della lettera. » Sainte-Palaye était certainement plus intéressé par la lecture correcte du texte du point de vue paléographique, autre compétence dans laquelle il excellait, ainsi que par la meilleure compréhension de la lettre.([traduction personnelle] Maulu 2007, 238).

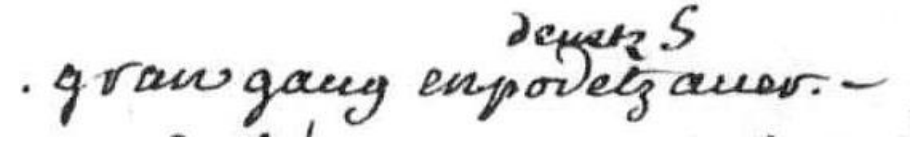
[112] Nous avions montré dans le chapitre 6 que le copiste se surveillait et parfois se corrigeait lui-même lorsqu'il s'apercevait de ses erreurs. Nous avions aussi conclu que la fidélité de la copie consistait moins en la mise en page des poèmes qu'en le respect de la lettre des textes.

e sabrai
quan ueirai
deuos cor queˈm -ueilha**uenha**
queˈill dirai
si ren sai
per quel lai sen fenha

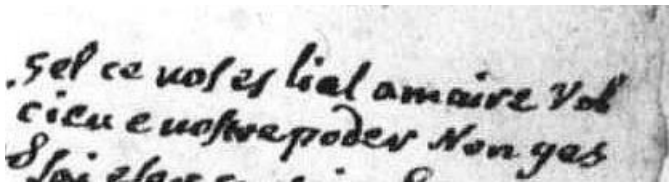


Si le premier exemple n'avait pas été collationné avec un autre témoin, le second, en revanche, l'était avec une autre version issue du chansonnier **T** (qu'il nomme **S**). Cependant, plusieurs indices indiquent que la correction de l'érudit ne provient pas de **T :** d'abord, parce que la lexie proposée au-dessus de la faute n'est pas immédiatement suivie du sigle du recueil, contrairement à ce que l'on observe ailleurs (voir ci-dessous à titre d'exemple) ; d'autre part, les leçons de **T** diffèrent de celles du recueil moderne **E**. En conséquence, le provençaliste ne pouvait pas corriger la mélecture à partir de cet autre témoin, sous peine de modifier le texte. Et on constate bien dans le deuxième vers édité ci-dessous, ainsi que dans le cas de « -uolt\ uolc qu'ieu a'l uostre poder » par exemple, que la leçon de **T** notée dans la marge de droite ne corrige pas la faute puisque le verbe est *vol*.

« gran gaug en podetz \ **deuetz S** / auer »



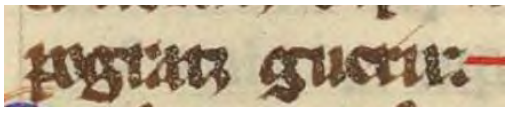
« -uolt\ **uolc** qu'ieu a'l uostre poder \\ Vol cieu e uostre poder // »

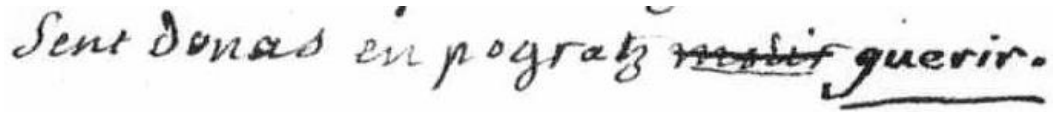


Outre les mélectures du copiste, le retour au manuscrit médiéval est donc surtout suscité par une leçon qui ne fait pas sens. De fait, la vérification de la copie n'est pas systématique : on l'a bien vu dans le chapitre 6, certaines transformations graphiques du scribe ne sont pas relevées par l'érudit. D'après nous, cela signifie que la consultation du modèle médiéval est occasionnée par le non-sens d'une leçon, une difficulté à comprendre un vers, voire un élément qui dépare

dans le système linguistique de l'auteur ou de l'ensemble du texte. On lit notamment, dans le deuxième envoi de la chanson de Raimon de Miraval *Ben sai que per aventura* (BEdT 406,015a), au f. 31 d'**E** moderne, une leçon très surprenante vis-à-vis du sens des vers (voir l'édition et la traduction de Topsfield). Le copiste a transformé la leçon médiévale lorsqu'il l'a recopiée :

> Mantel qui partis engualmens
> uostresadreitz captenemens
> sent donas en pogratz -morir**guerir**

 (photo d'**E** médiéval, f. 41)

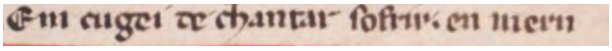
 **E** moderne

Du fait du changement de sens que cela provoque, nous supposons que Sainte-Palaye a consulté la leçon médiévale et a lui-même corrigé la faute de son copiste. Autrement, rien dans la graphie ne laissait supposer une quelconque faute de la part de ce dernier.

Un autre exemple va également dans ce sens et même plus loin. Il s'agit de la chanson de Gaucelm Faidit *Totz me cuidei de chansos far sofrir* (BEdT 167,060), au f. 495 de **G**. On lit au début de la première strophe :

> Bem cugei de chantar sofrir
> en ¸meru¸ tro ues Kalenda maya \\ **lisez iuern. on lit inuers ds le Ms B** //

Le commentaire est extrait de la marge de droite. En substance, il indique que la lexie encadrée dans le texte de la pleine page par les signes de l'érudit, à savoir *meru*, n'est pas correcte car elle ne fait pas sens.[113] Il s'agit en fait d'une mélecture de la part du copiste qui n'a pas bien interprété les jambages de la leçon médiévale.

 Photo de **R** (modèle de **G**), f. 45r.

À partir de ce manque de sens, l'érudit est peut-être revenu au manuscrit médiéval. Le cas échéant, peut-être n'est-il pas non plus parvenu à interpréter la leçon malgré ses bonnes compétences en paléographie. Cela justifierait, en tout cas, le recours à un autre manuscrit pour résoudre ce problème, et nous parvenons ici à un point essentiel dans la connaissance des

[113] Elle n'est pas attestée par le *DOM* d'ailleurs.

méthodes employées par Sainte-Palaye pour établir une hypothèse du texte. La note de marge indique effectivement qu'il faut lire *ivern* plutôt que *meru*. Cette lecture semble avoir été suggérée par la leçon de **B** (notre chansonnier **S** actuel), comme le précise Sainte-Palaye. Par **B**, il faut ici comprendre recueil moderne d'après ce que l'érudit mentionne au début du texte : « Voy une autre copie de cette Piece sur lesMss B 61. O29 ». Le recueil **B** conserve bien la même pièce au f. 67,[114] on peut ainsi lire au verso : « Era d'invers trovers calen de mais ». Il semble donc que le provençaliste ait comparé les lectures de ses copistes et se soit appuyé sur celle du scribe de **B** pour éclairer celle de **G**. À moins qu'il n'ait trouvé seul comment l'interpréter et ait cité en plus l'interprétation de son autre copiste pour étayer davantage son hypothèse.

Les conséquences sont de taille. D'une part, ce dernier exemple démontre bien d'après nous que, plus que le souci de la bonne lecture paléographique, c'est surtout le manque de sens et de compréhension causé par les mélectures qui poussent Sainte-Palaye à corriger. D'autre part, il est tout à fait capable de corriger un texte en passant derrière son copiste pendant le travail préparatoire à une éventuelle diffusion du texte, quelque forme qu'elle puisse prendre. En tout cas, cet autre angle d'attaque atteste encore un peu plus l'importance de l'usage des témoins dans le travail des textes, même pour les corrections paléographiques.

c. Correction du manuscrit médiéval

La situation diffère quelque peu lorsque l'académicien tente de corriger le texte médiéval à travers ses copies modernes. Il n'est ici plus question de corriger un texte qui aurait été corrompu paléographiquement par le copiste, mais d'intervenir directement sur le sens du texte en pratiquant la *divinatio* et la conjecture, comme Bentley le préconise.

Dans la tenson *Gausbert, razon ai adrecha* (BEdT 088,002) Bertran de Preissac, au f. 132 d'**E** moderne, Sainte-Palaye signale dans la septième strophe :

> e tot se'm porta la clau \\ **sic. je crois faute pe tots om** //
>
> qui plus deu+ners hi ¸destacha.

Selon toute vraisemblance, l'érudit ne parvient pas à identifier le verbe *emporta* à cause de la disjonction entre *em* et *porta*, rattrapée plus tard par l'ajout d'une ligature entre les graphèmes ‹m› et ‹p›. Du reste, la leçon ne comporte pas de faute de copie, la consultation de **R** n'est donc d'aucune utilité au relecteur pour surpasser la difficulté. D'où, certainement, la proposition de correction dans la marge qui ne s'inspire pas d'une autre version que Sainte-Palaye

[114] Le numéro indiqué par Sainte-Palaye dans son commentaire de **G** (B 61) ne correspond pas au n° de folio mais au n° de poème qui se trouve au f. 67.

collationnerait. Aucune collation n'est effectivement visible dans la marge de droite. Et si une indication dans la marge de tête stipule que le provençaliste connaît une autre attestation du poème, sa consultation ne s'avère pas pertinente car la leçon qui nous intéresse diffère dans les deux versions : « voyez une autre copie mss. 7226 fol. 393 V° col. 2 » c'est-à-dire le chansonnier **C** (ou **A** pour Sainte-Palaye) au f. 394.

(et) aisselh portan la clau // q(ui) plus deniers hi destacha.

L'érudit corrige donc le vers en conjecturant une meilleure leçon qui lui paraît adaptée et peut-être conforme aux caractéristiques de la langue et du style de l'auteur.

D'autres exemples vont également dans ce sens en montrant que d'une part le geste de la correction n'est pas rare, et d'autre part que Sainte-Palaye a assez de connaissances pour y procéder de façon pertinente. Voici, notamment, ce qu'on lit au début de la sixième strophe dans *Bel m'es lan latz la fontana* (BEdT 063,003) de Bernart Marti au f. 59 d'**E** moderne.

Un autraistat propdana \\ **sic pe faute p amistat** //
mamarmis quem fo dolsana
ans lam-n\iei

los fortz fresela capsana
qui ques grei
sou os autrei
total rengua al co**rr**ei

Les marges de tête et de gouttière de ce poème ne comportent aucune mention d'une autre version du poème ni de *varia lectio*. Et pour cause : cette chanson ne nous est parvenue que par un seul témoin, qui est précisément le chansonnier **E** correspondant au recueil **E** de Sainte-Palaye.[115] À moins que le XVIIIe siècle ait connu un autre chansonnier médiéval ou des feuillets, aujourd'hui perdus, qui auraient conservé ce poème, le provençaliste ne peut en aucun cas s'aider d'une autre version pour contrôler celle qu'il a sous les yeux. De ce fait, lorsqu'il propose la correction de *autraistat* en *amistat*, avec pertinence d'ailleurs car c'est aussi ce qu'ont fait les éditeurs modernes (Carl 1890, 24 ; Beggiato 1984, 78), il le fait grâce à sa compréhension du texte et à ses compétences linguistiques en ancien occitan.

Plus loin encore, on lit dans *Sens ditz que.m lais de chantar e d'amor* (BEdT 203,001) de Guillem d'Anduza au f. 88 d'**E**, à propos du l'*incipit* :

Be'm ditz que'm lais de chantar e d'amor **sic mais je croi qu'il faut corriger sen** //
foldatz que chant et en amor m'entenda

[115] Voir les indications de la base de données : *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (*BEdT*) < http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx> (consulté le 31/07/2023).

et ieu no sai uas qual d'amdos m'en prenda
pero iouen –ses**sec** ades la folor

Après vérification du modèle médiéval, le provençaliste comprend qu'il ne s'agit pas d'une faute de son copiste et propose une correction. Étant donné que les marges de tête et de gouttière ne comportent aucune mention d'une autre version du poème ni de *varia lectio*, l'érudit n'avait vraisemblablement aucune autre version sous les yeux pour l'aider à corriger *Be'm* en *sen,*[116] qui est d'ailleurs la forme retenue pour l'incipit de cette chanson dans le *BEdT* : « Sens ditz que.m lais de chantar e d'amor… ». Dans le cas contraire, on peut supposer que l'érudit aurait très certainement pris soin de noter sa source pour le lecteur suivant ou pour lui-même comme il le fait d'ordinaire.[117]

Pour autant, Sainte-Palaye ne suit pas toujours les corrections qu'il propose. À défaut d'avoir des éditions de ces poèmes préparés par ses soins, nous pouvons quand même en juger à partir de ses traductions conservées dans les mss. Paris, Arsenal, 3281-3285. Si nous reprenons notre premier exemple, la *tenson Jausbert razon ai a drecha* (BEdT 088,002) de Gausbert de Poicibot, nous constatons que sa traduction dans le ms. Paris, BnF, Arsenal 3281 ne suit pas la correction proposée mais la leçon de la pleine page.

e tot se'm porta la clau \\ **sic. je crois faute pe tots om** //	celui qui en donne
qui plus deu+ners hi ¸destacha.¸	le plus en emporte la
	clef {en est le maitre}

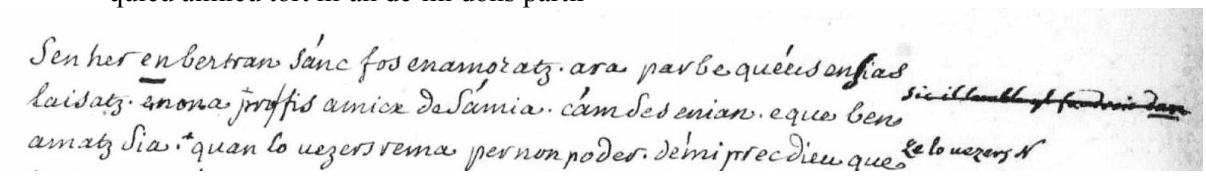
On pourrait supposer que le provençaliste a finalement réussi à identifier le verbe *emporta* malgré l'espace qui séparait les deux morphèmes. Cela expliquerait la présence du trait de liaison ajouté entre les lettres, et suggèrerait que l'académicien serait revenu sur sa première interprétation.

D'une manière générale, l'érudit est capable de faire preuve d'une grande lucidité sur le bien-fondé de ses corrections. Nous voulons dire par là qu'il n'hésite pas à revenir sur ses premières hypothèses de correction lorsqu'elles ne lui paraissent plus pertinentes. Observons-en un exemple dans *Seigner Bertrans, us cavaliers prezatz* (BEdT 449,004) d'Uc de la Bacalaria au f. 127 d'**E**. Le provençaliste avait initialement proposé une correction dans la marge concernant le vers « Senher enbertran s'anc fos enamoratz » dans la troisième strophe : « sic il semble ql faudroit dan ». La mention *sic* précise qu'il avait contrôlé la copie avec son modèle avant d'avancer sa conjecture : remplacer *en* par *dan*. Le soulignement de la lexie *san* sans

[116] *sen* est la variante lemmatisée de *sens* dans le *DOM*.
[117] Sur ce point voir le chapitre précédent.

traduction ou glose dans la marge de couture indique que c'est sur celle-ci que porte la note de droite.

> Sen her <u>en</u> bertran s'anc fos enamoratz \\ ~~**sic il semble ql faudroit <u>dan</u>**~~ //
> Ara par be que'us ensias laisatz
> E nona pro|fis amicx de s'amia
> c'am ses enian
> e que ben amatz sia
> + quan lo uezers rema per non poder \\ **Qe lo uezers N** //
> de'mi prec dieu que ia tant nom'azir
> quieu almieu tort m'an de'mi dons partir



Certes, le substantif *dan* est bien une variante de *don* /*dom* selon le *DOM*,[118] qui peut être titre honorifique comme le substantif *en*. La proposition de Sainte-Palaye n'est donc pas fausse sémantiquement mais elle n'est pas nécessaire car *en* n'est pas une erreur.

Quoi qu'il en soit, l'érudit revient sur sa décision, comme l'atteste la biffure du commentaire. Peut-être le fait-il grâce à la collation avec le chansonnier **Q** (correspondant à **N** dans son système). On supposerait alors qu'il lit d'abord la copie du poème qu'il a sous les yeux, puis essaye dans un deuxième temps de la comprendre en la toilettant et contrôlant quelques endroits avec le modèle médiéval, et enfin qu'il la collationne avec une autre version. Si cet ordre du travail s'avérait juste et surtout que le choix final de la leçon était acté grâce au soutien d'une collation, alors la méthode de Bentley ne serait pas appliquée puisque son maître-mot est la conjecture et non la collation.

Tous nos exemples révèlent que Gossman et Maulu ne se trompent pas entièrement en affirmant que l'érudit conjecture des corrections pour améliorer le texte, il en est parfaitement capable grâce à ses connaissances. Et nous confirmons encore Gossman sur le fait que Sainte-Palaye n'est pas assez sûr de lui pour suivre ses hypothèses de correction jusque dans la traduction finale des poèmes lorsqu'elles ne sont pas soutenues par une collation d'un autre témoin. Et on touche ici la limite de l'emploi de la méthode de Bentley par le provençaliste. La conjecture par divinatio est là, inscrite dans la marge ; mais l'affranchissement des témoins ne nous semble pas être accompli.

[118] *Dictionnaire d'Occitan Médiéval* (*DOM*), disponible en ligne : < http://www.dom-en-ligne.de/index.html> (consulté le 02/08/2023).

2.2.2 Absence de correction

Qui plus est, en dépit de tout ce que nous venons d'exposer, l'examen de certains de nos échantillons a aussi révélé que Sainte-Palaye ne corrigeait pas toutes les erreurs de son scribe, en particulier en ce qui concerne les transformations graphiques de ce dernier. L'érudit ne les relève pas nécessairement. Il est probable, d'ailleurs, qu'il ne les remarque pas toutes, soit qu'il perde en vigilance à force d'étudier les poèmes de ses recueils, soit que parfois quelques connaissances linguistiques (surtout graphiques ici) lui fassent défaut. On pourrait aussi supposer, en dernière instance, que certaines transformations graphiques ne lui semblent pas suffisamment graves pour être rectifiées. Dans ce cas, on affinerait encore un peu la conclusion à laquelle nous étions parvenue précédemment, en formulant une nouvelle hypothèse à éprouver : la réception des troubadours concentrée en général sur l'objet textuel abstrait que forment leur répertoire s'intéresserait surtout à leur sens et à la lettre du texte susceptible d'y nuire, plutôt qu'au respect de la graphie des témoins.

a. Les transformations graphiques du copiste

Nous avions relevé au chapitre 6 les transformations graphiques et les erreurs de copie du scribe de Sainte-Palaye. À partir de leur classement sous forme de tableau (qu'on retrouvera en annexe)[119] nous avons pu effectuer quelques observations intéressantes.

Nous avons notamment remarqué que l'érudit ne corrigeait pas les modifications graphiques du copiste, c'est-à-dire les mélectures des jambages, les ajouts ou oublis de graphèmes. Nous entendons par là qu'il n'intervient pas directement sur le texte pour restituer la leçon du manuscrit modèle, et la collation notée en marge ne permet pas toujours de retrouver un tant soit peu la graphie de la pleine page. Cette tendance est nette dans le poème n° 21 (*Lo joi comens' en un bel mes* [BEdT 034,002] d'Arnaut de Tintignac au f. 249 recueil **G**) des échantillons étudiés dans le chapitre 5. Il s'agit pourtant de réelles mélectures que Sainte-Palaye aurait certainement pu corriger, étant donné ses qualités de paléographe et son intérêt pour cette discipline. Nous songeons, entre autres, à la confusion du graphème ‹s› avec le ‹c› ou le ‹d›. Au v. 15 notamment, le copiste note *C'anc* au lieu de *sanc* dans le vers « Sanc amors tornet e(n) dises ». Plus loin ,au v. 36, *Samors* devient *D'amors* : « D'amors fai \^^uas/ amic quil pes − ges » au lieu de « Samors fai \uas/ amic q(ui)l pes ges » dans le ms. médiéval. Nous incluons aussi ici la confusion de ‹r› avec ‹l›, comme au v. 41 où on lit *per* au lieu de *pel* : « non cania'l miels per sordeior. » au lieu de « no(n) ca(n)ial miels pel sordeior » dans le modèle médiéval.

[119] Voir en annexe le tableau : « Classements des erreurs de copie du scribe d'**E** et **G** ».

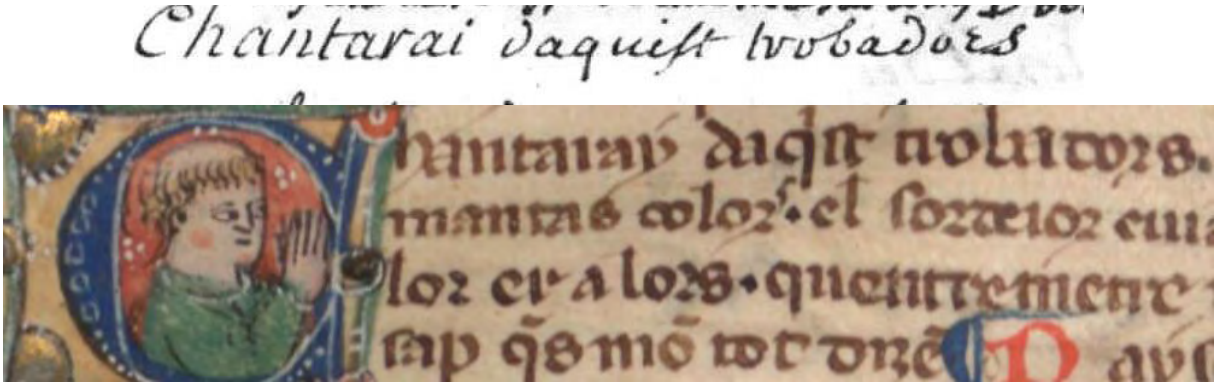
Ces transformations peuvent aussi consister en des oublis de graphèmes souvent localisés à la fin des lexies monosyllabiques. Phénomène que Sainte-Palaye ne semble pas remarquer :

- v. 62 « **ie** chant » devient « **ieu** chant » : « Per cui+y ie chant et ab cor uieu. » au lieu de « p(er) cuy ieu chant (et) ab cor uieu » dans le ms. médiéval soit **R**.
- v. 51 « **non** sazautet » devient « **no** sazautet » : « Que non sazautet de reuan » à la place de « q(ue) no sazautet de reuan » dans **R**.
- v. 26 « **lor** » devient « **lo** » : « Don lor platz porta » au lieu de « Don lo platz porta » dans **R**.

Quant à la propension du copiste à modifier les ‹y› en ‹i› et inversement parfois, l'érudit n'y est pas plus attentif. Il ne repasse, pour ainsi dire, jamais sur les lettres de son scribe pour rétablir un ‹y› ou un ‹i› initial selon la transformation opérée par ce dernier :

- v. 24 « pueis » au lieu de « e pueys sil uens humilian » ;
- v. 38 « ioi » au lieu de « quilh lin re(n)dra so(n) ioy dobla(n) » ;
- v. 47: « A cui » au lieu de « acuy parey son li melhor ».

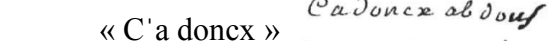
Ces cas de transformation, très fréquents en raison des réformes graphiques qui ont lieu dans la langue française à l'époque de la copie, s'observent dans de nombreux autres échantillons, où Sainte-Palaye ne procède pas non plus à leur correction. Fait intéressant, la localisation de cette modification dans le poème n'a pas d'incidence sur les relevés de l'érudit. Dans la chanson de Peire d'Alvergne *Chantarai d'aquestz trobadors* (BEdT 323,011), soit le poème n°17 de notre étude du chapitre 5 (f. 240 recueil **G)**, le scribe a transformé la voyelle finale du verbe et le premier mot de l'*incipit* : *chantaray* devient *chantarai*.



On aurait pu supposer que la position d'une lexie dans un incipit ou un excipit la préserverait de ce genre de transformation puisqu'il s'agit de deux places requérant l'attention du copiste, ou du moins davantage qu'au milieu du poème. Cela n'a pourtant pas été le cas, et Sainte-Palaye qui repère généralement un certain nombre de fautes de copie, ne remarque rien malgré la position de ce changement dans le poème.

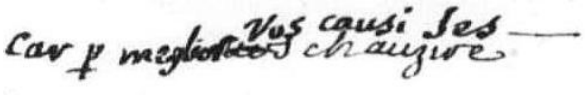
D’autres transformations de ce type, telles que le passage de la finale ‹x› à ‹cx›, assez fréquentes d’ailleurs, paraissent passer inaperçues dans sa lecture : au v. 10 dans le poème n°6 de nos échantillons (*Jauzens en gran benanansa* [BEdT 167,031] de Gaucelm Faidit f. 21 d’**E**)

.

« C'a doncx »  « Cadonx abdo »

Il en va de même pour les ajouts de graphèmes aboutissant à la création de lexies qui ne suivent morphologiquement plus le système de l’occitan. Dans le même poème que ci-dessus, le copiste a ajouté un *–e* au verbe *chauzir*. En conséquence, le verbe passe pour un italianisme car la forme de l’infinitif présente le morphème –ire, qui n’existe pas en occitan.

v. 17 « Car p(er) meglior-uos\vos causi ses/ chauzire doptansa » → « uos chauzir »

 →

Plusieurs hypothèses pourraient expliquer cette tendance à la transformation sans correction de la part du provençaliste. La première consisterait en un manque de vigilance de la part de Sainte-Palaye. Celui-ci n’interviendrait pas quand les modifications de son copiste ne l’empêcheraient pas de comprendre le texte. Une modification de ‹x> en ‹cx>, notamment, ne gênait pas la compréhension du sens du mot ni du vers, pas plus qu’une italianisation de verbe du reste. Mais ce manque de vigilance va à l’encontre du souci que l’érudit avait de lire et travailler sur des témoins qui n’avaient pas été modifiés par des mains récentes (Gossman 1968, 229). Pourrait-on alors y voir un manque d’intérêt pour la transformation graphique au moment de la copie ? Nous songeons ici, surtout, à la tolérance pour le passage de ‹y› à ‹i›, qui est alors en cours au XVIIIe siècle dans le français. L’hypothèse nous paraît encore moins probable. Comme Gossman le soulignait, le provençaliste pratiquait la méthode critique de Jean Mabillon (1968, 227) qui permettait de détecter les modifications que des copistes récents avaient pu causer dans des copies modernes de texte. Conférant à l’original d’un texte la plus grande importance, elle hiérarchisait ainsi les témoins d’une tradition (Chastang 2008, § 1). On sait, en outre, que Sainte-Palaye préconise dans le cas de la littérature médiévale de préférer les anciens manuscrits plutôt que travailler sur un texte en plus de pratiquer la collation des témoins :

> je crois devoir recommander également aux Savans qui voudront connoître les écrits de nos anciens auteurs, et à ceux qui voudront les publier, non seulement de ne point se fier aux anciens imprimés mais de ne point se contenter de la lecture d’un seul

> manuscrit et d'en conférer le plus qu'ils pourront les uns avec les autres. (Sainte-Palaye 1751, 787)

Comme les philologues qui le précèdent (Scaliger, Jean Le Clerc et Bentley), Sainte-Palaye a tout à fait conscience de l'histoire de la transmission des manuscrits et des conséquences que la copie ou l'édition pouvaient avoir sur les textes. Il paraît donc peu probable qu'en tant que philologue à la recherche d'un état ancien des poèmes de troubadours, dont on peine à déduire ce à quoi il correspond, il ait admis que ses propres copies galvaudent son travail.

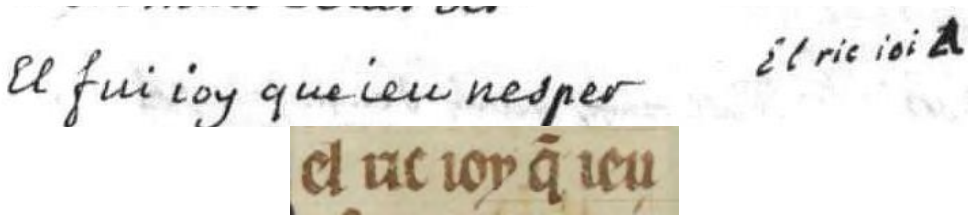
b. Les transformations graphiques de Sainte-Palaye

On peine d'autant plus à proposer avec conviction une hypothèse que l'académicien n'est lui aussi pas toujours rigoureux lorsqu'il recopie des vers occitans, il lui arrive de commettre des transformations du même type que son copiste. Elles se produisent essentiellement dans les collations et suivent à peu près la même typologie d'erreurs que nous avons établie pour le scribe.

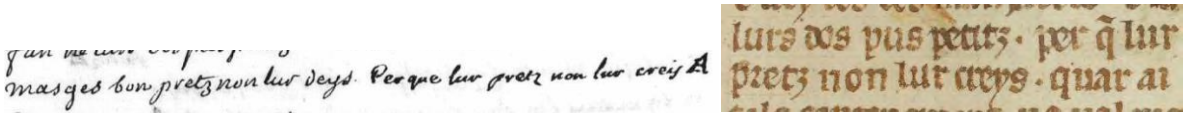
Dans le poème n°24 de nos échantillons (la chanson de Bertran de Born *S'abrils e foillas e flors* [BEdT 080,038] f. 252 recueil **G)**, par exemple, le provençaliste collationne le vers suivant avec le témoin **A** dans sa version médiévale. Il s'agit donc du chansonnier **C** (ms. Paris, BnF fr. 856).

El fui ioy que ieu nesper \\ **El ric ioi A** //.

La confrontation de cette collation avec le manuscrit médiéval révèle que le substantif *ioi* y est graphié avec un ‹y›. En l'écrivant avec un ‹i› l'érudit commet donc une faute de copie.



Un peu plus loin dans le même poème, il réitère encore la même substitution : « mas ges bon pretz non lur deys \\ Per que lur pretz non lur creis A // » alors qu'on lit dans **C** (**A** médiéval) « Per q(ue) lur pretz non lur creys ».



L'hypothèse d'une tolérance de ces graphies en raison des réformes graphiques menées en France depuis le XVIIe siècle tient surtout pour ‹i› et ‹y› ainsi que ‹u› et ‹v›. Elle ne justifie en revanche pas les autres, qui doivent sans doute être considérées comme des erreurs de copie. Néanmoins, notre supposition implique que Sainte-Palaye ne considère probablement pas le passage de ‹y› à ‹i› par exemple comme une modification susceptible de transformer le diasystème du texte ou du moins sa *scripta*. En général, l'érudit fuit le plus possible ces transformations et applique la méthode de Mabillon (exposée dans le *De re diplomatica* de 1681) pour les mettre au jour et disqualifier des documents d'archives. Cette tolérance pour la légère transformation de la *scripta*, si elle était encore confirmée par d'autres occurrences régulières, irait dans le sens d'un intérêt pour le texte dans son sens le plus abstrait. Nous voulons dire par là que l'hypothèse confirmerait bien, par les preuves que l'examen philologique apporte, que ce qui intéresse l'érudit n'est pas la graphie du texte des troubadours, mais bien son sens.

Dans le même poème cité précédemment, l'érudit note au v.74 la collation « C'ai+ysi son ¸cays¸ aflebitz \\ E lur pretz es tan freulitz A //», tandis que **C** (= **A**) donne « E lurs pretz es tan freulitz ». Sans doute s'agit-il d'une omission du graphème final ‹s›. Mais un peu plus tôt, à côté du v. 10, l'académicien écrivait : « e noz merma l'espauens \\ o non A // ». Or, la version de **C** (**A** médiéval) délivrait une leçon différente de cette collation car la négation y était pourvue d'un pronom : « o nol merma lespauens ».[120] Une première hypothèse de ce changement consisterait à y voir un manque de rigueur dans la copie : Sainte-Palaye aurait remplacé le graphème ‹l› par ‹n› parce qu'il aurait reconnu la particule négative et se serait laissé entraîner par ses habitudes graphiques françaises où les modèles occitans qu'il connaissait. Mais on pourrait aussi avancer que la collation notée est en fait incomplète. Le provençaliste aurait sciemment recopié uniquement la négation car c'était elle qui l'intéressait. Il l'aurait écrite sous sa forme développée sans tenir compte du pronom qui suivait. La collation aurait confirmé la négation qu'on lit dans **G** et dont Sainte-Palaye aurait peut-être douté.

Un peu plus loin, au vers 26, l'érudit paraît conjuguer volontairement un verbe dans la marge, qu'il extrait de **C** (= **A**) pour collationner **G** : « Volriatz auer lauzors \\ Cujariatz A // ». La version de **C** ne présentait pas un conditionnel, mais un futur simple : « cujaratz auer lauzors ». On pourrait tout à fait supposer que l'érudit utilise la version de **C** du point de vue thématique et choisit **G** pour ce qui est du temps du verbe. Il reconstruirait ainsi une leçon qui lui semblerait meilleure. Nous avancerions également cette hypothèse pour le vers 82, où la

[120] C'est l'exemple que nous avons édité bien plus haut dans sa totalité. Nous avions signalé en note de bas de page qu'il s'agissait d'une modification de copie de Sainte-Palaye et non d'une erreur de notre part.

version que Sainte-Palaye dit extraire de **C** n'est pas *com* mais *cum*: « E quels truep hom ses cor uayre \\ e c'om los A trobon O // » et « E cum los truep ses tort faire ». On suppose que le provençaliste garde la leçon de **C** *c* et choisirait la graphie de **G** en *om*. Cependant, nous n'avons pas de traduction finale de la main de Sainte-Palaye qui nous permette de confirmer cette conjecture.

3. Les fonctions des collations dans l'entreprise éditoriale

Nous avions d'ores et déjà remarqué au début de ce chapitre que la *varia lectio* tenait une place de premier ordre dans les chansonniers de l'érudit, puisqu'elle s'ajoutait à la tradition des poèmes conservés sur la pleine page et devenait en quelque sorte un second texte littéraire soigneusement conservé par les *codices*. Surtout, elle suppléait dans quelques cas le texte de la pleine page et assumait diverses fonctions servant un but éditorial. Mais ces remarques valaient essentiellement pour la constitution initiale du *corpus* d'étude par l'érudit. Nous avions surtout interrogé la présence de la collation dans une perspective d'établissement formel du texte. Nous souhaitons à présent examiner la collation sous un autre angle d'attaque, ayant trait à l'établissement des leçons selon leur sens et l'hypothèse du texte que l'érudit élabore au fil de sa lecture. Autrement dit, nous proposons d'interroger plus en détail la nature des collations, ainsi que leur rôle et leur influence sur la lecture et le travail de Sainte-Palaye.

Notre examen a révélé que dans de nombreux cas l'exercice de la *varia lectio* sur un *folio* ne s'ajoutait que très rarement à la correction ou au toilettage directs sur la pleine page, et ce quelle que soit la nature des variantes notées dans la marge. Ce qui signifie que la collation se substitue parfois à une intervention sur le centre de la page. Si Sainte-Palaye n'hésite pas à regrouper diverses traditions textuelles d'un poème sur un folio (pour être sûr d'avoir un texte complet peut-être), il ne se résout pas à insérer directement dans sa pleine page une leçon issue d'une autre tradition. Peut-être peut-on y voir une influence de la méthode de Bentley, encore que Sainte-Palaye précise bien que l'édition des textes médiévaux nécessite d'une part la consultation de plusieurs témoins et d'autre part de les conférer entre eux (cité dans Gossman 1968, 226).

La question doit à notre sens être débattue grâce à l'examen de quelques exemples qui nous permettront de discuter les choix de variantes de l'érudit. Les leçons divergentes qu'il délaisse sont souvent morphologiques, phonétiques et graphiques. Mais il lui arrive aussi, certes plus rarement, de relever quelques variantes de substance. Confrontons, par exemple, grâce à une édition comparative les versions du poème n°24 de nos échantillons (la chanson de Bertran de Born *S'abrils e foillas e flors* [BEdT 080,038]) issues du recueil **G** moderne et du chansonnier **C** (soit **A** médiéval), qui a servi à la collation (nous laissons temporairement de côté la collation

avec **O)**. Nous éditons en bleu les variantes de **C** que Sainte-Palaye a reportées dans la page de **G** et en orange les variantes graphiques qu'il n'a pas relevées. Nous surlignons en jaune la variante de substance qu'il a sans doute oubliée.

Version de G (f. 252)	**Version de A médiéval ou chansonnier C actuel (f. 136v-137r)**
Sabr|c|ils e fuelhas e flors	Sabrils e fuellas e flors
E bel mati e clar ser	el bel matis el clar ser
El fui ioy que ieu nesper \\ **El ric ioi A** //	el ric ioy q(ue) ieu esper
No m'auidan et amors	nom aiudon (et) amors
E'l Rossinholet c'aug brayre	el rossinholet qaug braire
E'l clar temps uert e grazitz	el dous temps vertz e grazitz
que madutz ioy e dossor \\ **Quens A** //	quens adutz ioys e doussors
El cortes pascor floritz	el cortes pascors floritz
mi dons son aiditz nom creys \\ **ardit non A**//	midons son ardit non creys
e noz merma l'espauens \\ **o non A** //[121]	o nol merma lespauens
Greu m'en uenra iauzimens.	greu men uenra iauzimens
Domna sieus queri secors \\ **quezi A** //	Domna sieu quezi secors
Per bos non o fis de uer \\ **Vas uos A** //	Uas uos non o fi deuer
E ueus mal uostre plazer \\ **O uenc A**//	O ue(n)c mal uostre plazer
me et mos chans e mas tors	Mi e mos cha(n)s e mas tors
E pren comiat del repaire	E prenc comjat del repaire
No suy tan gent aculhitz \\ **On fui A** //	On fui tan gent aculhitz
o(n) renha pretz e ualors	On reynha pretz e ualors
E sel que mante fayzitz \\ **faiditz A** //	E selh que mante faiditz
per honor desymeteys	Per honor de si meteys
Em fay bos acordamens \\ **Quan fa A** //	Quan fa bos acordame(n)s
Ab sol los asfinamens. \\ **A sol los afizamens A** //	A sol los afizamens
Vostre reptars ma sabors	Vostre reptars mes sabors
Ricx car cuiatz tan ualer	Ric quar tan cujatz ualer
Que ses donar ab temer **Quar ses be far ab temer A** //	quar ses be far ab temer
Volriatz auer lauzors \\ **Cujariatz A** //	cujaratz auer lauzors
E com nous auzes retrayre \\ **E com non A** //	e com non auzes retraire
s'usquecx faitz que deschauzitz	sus quecx faitz que deschauzitz
E semblaria paritz \\ **Mai semblaria un temors A** //	mai semblaria un temors
Sus neratz per mi cobritz \\ **s'us nera per mi - cobitz\ cobrit A** //	sus nera per mi cobritz
Coms ni uescoms Ducx ni Reys.	[absence de ce vers dans **A (=C)**]
Mas fatz uostres fatz tant gens	mas faitz uos tres faitz tan gens
Que uon siegan ditz ualens. \\ **Queus en seguan A** //	queus en seguan ditz ualens
Ies pels ricx torneiadors \\ **Ges dels A Ges los rics torneiadors O** //	Ges dels ricx torneyadors
Si tot se gastan l'auer \\\ **gaston O A** //	Si tot si guaston lauer

Les variantes reportées dans **G** sont très souvent substantielles. Au v.3 la variante consiste très certainement en l'adjectif *ric*. Plus loin, au v. 7, 9 et 17 par exemple, il y a tout lieu de penser que Sainte-Palaye était intéressé par le rétablissement de la 1re personne du pluriel

[121] Modification de Sainte-Palaye.

grâce au pronom *ns* (« nous apporte joies et douceurs » [Gouiran 1985,123]), la négation *non* (« ne rendent pas ma dame plus audacieuse » [ibid.]), et enfin l'adverbe *on* suivi du verbe *fui* qui diffèrent de la négation et du verbe *esser* dans **G** (« où je fus si gracieusement accueilli » [ibid.]).

Mais dans d'autres cas ces variantes relèvent plutôt de différences morphologiques, phonétiques et graphiques. Au v. 12 notamment, l'érudit note la variante verbale *quezi* issue du chansonnier **C** (= **A** médiéval). La consultation du *DOM* révèle que *quezir* est une variante de *quęrre* comme *querẹr*, *querir*, elles ont toutes le même sens de « chercher » en première instance, puis « aller/ trouver ». En conséquence, la collation, ici, n'apporte aucun changement sémantique, qu'on choisisse la leçon de **A** ou **G,** mais une différence morphologique car la forme standard est en fait le parfait fort *quis* : « Domna sieus queri secors \\ **quezi A** // » (Dame si je recherchai du secours [traduction personnelle]).[122] Il en est de même pour le v. 19 où la collation *faiditz* est une variante phonétique de la forme *faizir ajouter que le traitement est diatopique aussi*. Ainsi, quelle que soit la version que l'érudit ait préférée, rien ne changeait du point de vue sémantique : « E sel que mante fayzitz \\ **faiditz A** // » (Et celui qui soutient les proscrits [Gouiran 1985,123]). Tout le problème consiste à déterminer si Sainte-Palaye pense avoir affaire à deux leçons différentes (dans ce cas il n'a pas encore établi qu'il s'agissait de variantes phonétiques / diatopiques), ou s'il note ces collations parce qu'il est précisément en train de comprendre qu'il s'agit de variantes d'orientation plutôt linguistique.

La question est d'autant plus complexe que dans de très nombreux autres cas, le provençaliste ne prend pas la peine de relever les variantes de ce type. Nous avons édité ces cas de figure en orange. Au v. 1, l'érudit ne relève pas la variante graphique *fuellas*, ni même *doussors* au v. 7. Beaucoup plus loin, au v. 24, il ne signale pas non plus la syntaxe quelque peu différente entres les deux versions : « Ricx car cuiatz tan ualer » et « Ric quar tan cujatz ualer ».

Certaines variantes sémantiques ne sont pas non plus relevées, même si le cas est beaucoup plus rare. Au v. 6 notamment, la variante de l'adjectif qualificatif épithète de *temps* dans **C** (=**A** pour Sainte-Palaye) n'est pas relevée, alors qu'elle diffère de celle de **G** : « E'l clar temps uert e grazitz » → « el dous temps vertz e grazitz ». Dans sa quatrième strophe, **C** délivre la leçon « e uey los totz iornz guarnitz », très différente de **G** « E trop los tot iorn garnitz », pourtant le provençaliste ne remarque toujours pas cette différence. Il ne note pas non plus au début des cinquième et sixième strophes la présence d'un article devant *autres,* contrairement aux leçons de **G** : « Dautres nia bastidors » et « Dautres nia cassadors ». C'est aussi le cas pour

[122] Les prochaines traductions de vers sans indication seront les nôtres. Nous mentionnerons le nom des traducteurs lorsque nous citerons leurs traductions.

le problème métrique de la cinquième strophe dans la leçon de **G** : en débutant le vers par une conjonction de coordination le mètre passe à 8 syllabes et la structure fixe de la strophe en heptasyllabes est brisée. La leçon de **C** sans conjonction aurait pu lui signaler cette petite erreur dans **G**. Mais l'érudit n'inscrit pas dans la marge la variante de **C**, soit qu'il ne s'aperçoive pas de l'hypermétrie de la leçon, soit qu'il ne considère pas cet ajout comme un véritable problème parce que cela ne nuit pas à l'intelligence du texte : « E fan murs e uoutas e uitz » et « Fan murs e uoutas e uitz ». Mais cette deuxième hypothèse paraît douteuse car l'érudit est très intéressé par les phénomènes métriques et rythmiques du *trobar*. Il les étudie minutieusement, comme le faisait d'ailleurs Bentley pour les pièces de Terence par exemple (Jebb 1899, 186-187),[123] dans la marge de gauche de ses chansonniers. D'ailleurs, il n'hésite pas à d'autres endroits à intervenir directement pour signaler des corrections à effectuer pour, justement, veiller à l'harmonie métrique et rimique des poèmes : « il faut dec pour la rime » (f. 330).

Au regard de tous ces constats, nous pensons que la notation des variantes en marge ne répond pas systématiquement au même critère d'élection, autrement le référencement de chaque catégorie (variantes de substance, morphologiques, phonétiques, graphiques) aurait été plus systématique. La copie d'une variante dépend d'une ou plusieurs fonctions servant un but précis dans le cadre du travail philologique : peut-être celui de l'intelligence du texte par l'éditeur mais aussi par les futurs lecteurs dont il faut déterminer le profil.

3.1 L'éclaircissement du texte de la pleine page

Une de ces premières fonctions pourrait consister en l'éclaircissement du texte. Nous songeons notamment à la façon de joindre ou séparer les mots, voire même à tout ce qui pourrait aider à les identifier.

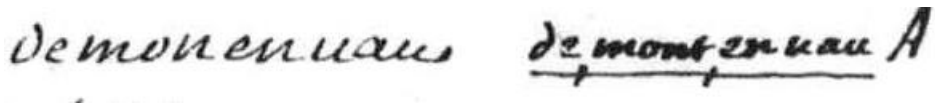
3.1.1 Union et disjonction de mot

Dans le *sirventes* de Bertran de Born *Un sirventes novel plazen* (BEdT 080,042) au f. 327 de **G**, Sainte-Palaye note dans la marge en face des v. 9-10 : « Coms de tolza mal gazardo aten \\ Sel uossier don uey qu'es gran dolors \\ sel que vos sier EA // ». Hormis l'ajout du pronom relatif *que* la variante est sémantiquement la même. La plupart des différences tiennent à la graphie des mots ainsi qu'à leur séparation. De ce fait, on pourrait tout à fait supposer que

[123] « Bentley was the first modern who threw any clear light on the metrical system of the Latin dramatists. […] He points out, first, the variety of Terence's metres, and illustrates each by an English verse. He then defines certain metrical differences between Roman Comedy, as in Terence, and Roman epic poetry, as in Virgil. » (« Bentley fut le premier moderne à jeter faire toute la lumière sur le système métrique des dramaturges latins. […] Il signale d'abord la variété des mètres de Térence, et illustre chacun d'eux par un vers anglais. Il définit ensuite certaines différences métriques entre la comédie romaine, comme chez Térence, et la poésie épique romaine, comme chez Virgile. »[traduction personnelle])

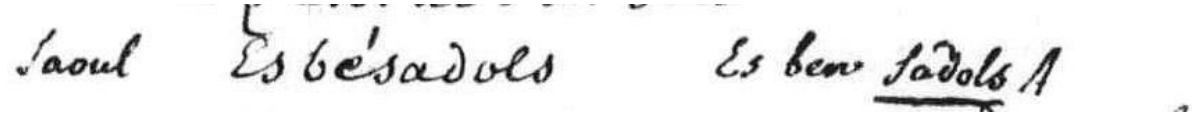
la séparation de **C** (donc **A** pour Sainte-Palaye) entre le pronom *vos* et le verbe *sier* ait été plus claire pour l'érudit et l'ait aidé à comprendre le vers. Le provençaliste n'a d'ailleurs pas ajouté de petit signe pour séparer les deux mots dans **G**, comme il le fait parfois ailleurs. Même si la traduction démontre qu'il a bien réussi à identifier les mots du vers et à en comprendre le sens, elle ne constitue pas une preuve de cette hypothèse : « Comte de Toulouse celui qui vous sert doit s'attendre a en etre mal recompensé, ce qui est un grand malheur ».

Dans un autre *sirventes* de Marcabru cette fois, *Lo vers comens, quan vei del fau* (BEdT 293,033) au f. 241 de **G**, notre hypothèse nous paraît être plus assurée. On lit au v. 13 (au début de la troisième strophe) : « \\ du haut en bas // Pretz es uengutz de monenuau \\ de ¸mont¸en uau A // ». La présence d'une proposition de traduction dans la marge de gauche facilite grandement l'interprétation d'une fonction pour la collation dans la marge droite. En effet, le syntagme traduit correspond à celui de la fin du vers *monenuau*, qui n'a pas été toilettée par Sainte-Palaye, et dont les mots n'ont pas été bien séparés par le copiste. En conséquence, la série des trois lexies composant ce syntagme forme un groupe peu compréhensible.



La présence de diastoles dans la variante de **C** (donc **A** pour Sainte-Palaye) indique, à notre avis, que le but de cette collation est de comprendre comment il faut disjoindre les mots dans la pleine page. C'est d'ailleurs peut-être grâce à cette aide que l'érudit parvient à traduire le segment dans la marge de gauche.

Dans un autre poème de ce troubadour, *Seigner n'Audric* (BEdT 293,043) au f. 240 de **G**, on identifie un cas assez similaire au v. 26. À la collation de la marge de droite s'ajoute encore une proposition de traduction dans la marge de gauche, qui nous permet de conjecturer avec plus d'assurance la fonction de la collation : « \\ saoul // es be'sadols \\ Es ben sadols A // ».



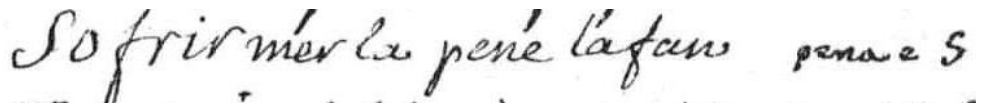
Du point de vue sémantique, les leçons de **G** moderne et le chansonnier médiéval **C** de la collation que le provençaliste désigne par **A** sont rigoureusement identiques. Il en est de même pour ce qui est de la graphie, si ce n'est que l'adverbe *be* dans **C** a conservé sa nasale finale [n] sous le graphème ‹n›. Mais étant donné que Sainte-Palaye ne note rien concernant ce phénomène – on se souvient d'ailleurs qu'il en fait peu de cas puisque dans certaines collations il omet lui-même cette nasale finale – la notation de la collation n'était sans doute pas motivée

par cette petite différence. Nous voulons dire par là que le cas de chute de graphème final ne l'intéressait sans doute pas pour lui-même, mais pour les conséquences que sa présence pouvait avoir sur l'échelle du vers. Sans doute peut-on supposer que le maintien de ‹n› dans la leçon de **C** lui ait pas permis d'identifier *ben* et de le disjoindre du mot qui suivait. Cette première distinction pourrait être suivie d'une seconde : l'espacement des mots. Dans **G**, en effet, l'adverbe paraît être lié à l'adjectif qui suit, tandis que dans **C** ils sont nettement séparés. Notre hypothèse est donc que la leçon de **G** a gêné l'érudit et tant obscurci le texte que ce dernier n'a pas réussi à identifier les mots qui composaient le syntagme *besadols*. La collation l'a aidé à comprendre comment il fallait séparer les mots et, par voie de conséquence, lui a permis d'identifier l'adjectif *sadols*. Le soulignement de ce mot dans la marge de droite peut tout à fait être interprété comme un indice de la reconnaissance de l'adjectif suivie de sa traduction.

Néanmoins, à la différence des cas précédents, l'érudit a ajouté une apostrophe au sein de la pleine page. Signe, peut-être, qu'il a complètement souscrit à la leçon de **C** et était assez sûr de lui pour intervenir dans le texte. À moins qu'il n'ait trouvé la leçon de **G** beaucoup trop obscure pour la laisser telle quelle.

Quoi qu'il en soit, on constate bien que la collation peut avoir une fonction d'aide pour éclairer les leçons de la pleine page. Bien qu'elles ne soient pas toujours suivies d'une intervention directe sur le texte, leur mise en relation avec la pleine page et la marge de gauche montre à quel point elles ont un rôle dans la compréhension du texte. Ce qui, d'ailleurs, témoigne encore davantage que le provençaliste utilise beaucoup plus la collation que ne le préconisait Bentley.

Dans un dernier cas, enfin, la collation nous paraît éclaircir le toilettage des vers car les variantes notées en marge ont l'intérêt de ne pas présenter de cas d'élision de voyelles finales. Les lexies y sont écrites entièrement et permettent à l'érudit, d'une part de mieux les identifier, et d'autre part de savoir s'il doit les agglutiner ou les disjoindre d'autres mots. Dans une chanson de Peirol, *Eu no lauzarai mai mon chan* (BEdT 366,016) au f. 183 de **G**, l'académicien note au début de la dernière strophe : « Sofrir m**'**er la pen**'**e l'a fan \\ pena e S // »



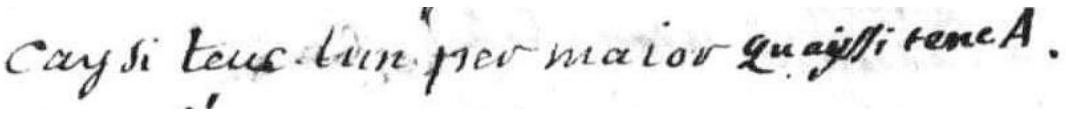
À l'instar de notre précédent exemple, la collation du chansonniet **T** (ms. Paris, BnF, fr. 15211), que Sainte-Palaye appelle **S**, est sémantiquement la même que **G**. La seule distinction tient au développement du substantif féminin *pena* suivi de la conjonction de coordination *e* dans **T**. Ce développement n'a aucune incidence sur le mètre du vers, étant donné que le ‹a› [ɑ] final n'est dans ce cas précis pas décompté dans le nombre de syllabes. Sainte-Palaye en est parfaitement

conscient. Qui plus est, la variante est notée sans plus de contexte : signe, à notre avis, de l'intérêt que l'érudit portait vraisemblablement sur cette différence d'élision et de développement de la lexie. Notre hypothèse est donc similaire à la précédente. Le provençaliste sait qu'il ne recopie pas ici une variante de substance, mais une leçon où le copiste médiéval n'a pas usé des mêmes possibilités d'élision graphique que celui de **G.** Cette différence lui permet d'un côté de mesurer les variations des habitudes graphiques des scribes, et de l'autre de comprendre que le graphème final ‹e› agglutiné à *pen* dans **G** n'est pas la voyelle finale de ce substantif mais une conjonction qui doit en être séparée. Ainsi, le développement de **T** (donc **S**) lui permet d'identifier le nom *pena* et de le disjoindre de la conjonction qui suit grâce à l'apostrophe qu'il ajoute.

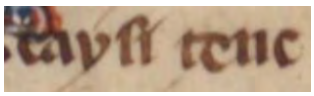
3.1.2 Éclaircissement des lettres à jambages

Ce constat s'applique aussi pour l'éclaircissement des lettres à jambage que le copiste moderne ne parvient pas à bien interpréter. Dans ce cas, il se contente généralement de recopier la leçon telle quelle en laissant à l'érudit ce travail d'interprétation. De façon assez surprenante, ce dernier ne paraît pas avoir recouru au modèle médiéval pour trancher lui-même cette question, alors que dans d'autres cas de ce type il retournait volontiers au *codex* médiéval. Peut-être ne considérait-il pas cela comme une faute car il était tout à fait conscient que le graphème ‹u›, par exemple, était susceptible de se confondre avec ‹n› dans l'écriture médiévale. Ce genre de cas ne nécessitait sans doute pas pour lui un retour au modèle médiéval, la collation était jugée suffisante pour confirmer ses interprétations. Dans ce cas, alors, il suivrait bien les recommandations de Bentley, que nous avions déjà citées, puisque la confrontation des manuscrits ne servirait qu'à apporter plus de force à ses hypothèses.

Dans la chanson religieuse de Peire d'Alvergne titrée *Lauzatz si'Emanuel* (BEdT323,021) au f. 243 de **G** on lit au v. 11 : « caysi teuc lun per maior \\ Quai+yssi tenc A// ».



Le copiste n'a pas bien interprété les jambages de *tenc* dans le modèle médiéval de **G**, c'est-à-dire le chansonnier **R** (ms. Paris, BnF fr. 22543).

 photo de **R**, f. 5v.

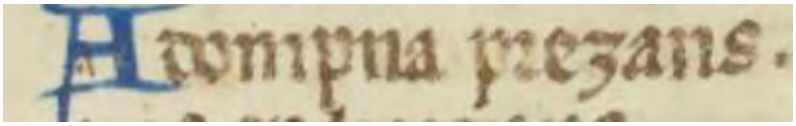
C'est donc grâce à la collation que l'érudit éclaircit cette lettre en recopiant la leçon de **C** (donc **A** pour lui), où figure le ‹n›. Rectification qui rend probablement la forme verbale plus rapidement identifiable.

3.1.3 L'éclaircissement des abréviations

Cette fonction d'éclaircissement est encore plus patente du point de vue des abréviations. Certaines collations permettent d'en résoudre un certain nombre laissées irrésolues dans la copie de la pleine page, peut-être à cause de leur obscurité pour le scribe.

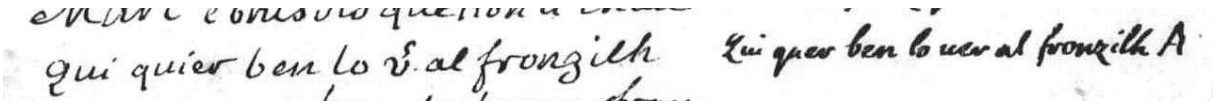
Dans la chanson de Raimbaut d'Aurenga *Aras no siscla ni chanta* (BEdT 389,012) au f. 144v de **G**, par exemple, l'érudit note en face de l'*excipit* de la pièce : « A dõna p^{r}zans \\ prezens A // ». À l'instar de nos précédentes citations, le provençaliste a seulement recopié le mot *prezens* sans contexte, ce qui, à notre avis, indique bien que seule cette lexie l'intéressait. Fait intéressant, la variante de **G** sur la pleine page est constituée d'une abréviation exactement comme le mot d'avant, si ce n'est que ce dernier n'a pas été collationné par l'érudit.

Voici notre hypothèse : malgré son abréviation, le substantif *dõna* restait aisément reconnaissable par l'érudit car il s'agit d'un mot extrêmement courant dans les poèmes du *trobar*. En revanche, *p^{r}zans* était sans doute plus obscure pour l'académicien. Peut-être hésitait-il même entre plusieurs résolutions d'abréviation. La variante développée de **C** (donc **A** sur notre photo), a donc permis de gommer l'obscurité de **G** en proposant un mot qui, graphiquement et sémantiquement, le satisfaisait.



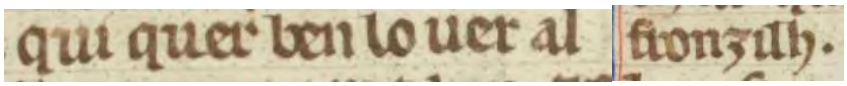
chansonnier **C** (**A** pour Sainte-Palaye), f. 202.

On relève un cas pratiquement similaire plus loin au f. 241 dans le *sirventes* de Marcabru *Lo vers comens, quan vei del fau* (BEdT 293,033) : « Qui quier ben lo v^{s}. al fronzilh \\ Qui ben lo uer al fronzilh A // »



Le substantif du début du second hémistiche est abrégé dans la version médiévale, et le copiste moderne n'est pas parvenu à élucider cette abréviation. C'est encore une fois la leçon du

manuscrit médiéval **C** qui aide Sainte-Palaye à pallier en partie le problème : la leçon *lo ver* aide sémantiquement l'érudit à rétablir le texte de **G**. L'aide est néanmoins limitée sur le plan graphique, car en définitive l'abréviation *v*^{s} n'est pas résolue complètement en *vers*.



(chansonnier **C** [**A** médiéval], f. 177v)

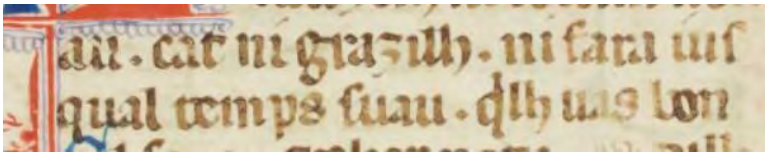
La collation a donc surtout un rôle d'éclaircissement sémantique des leçons abrégées, qui s'avèrent parfois trop obscures pour les scribes modernes et peut-être aussi pour l'érudit.

Bien sûr, il n'est pas impossible que dans notre dernier exemple, la collation ait également été motivée par un autre élément du vers. À la différence de la variante que nous avions relevée dans la chanson de Raimbaut d'Aurenga, qui n'était accompagnée d'aucun contexte – signe probant d'après nous que la collation était uniquement justifiée par la difficulté que représentait l'abréviation –, celle du *sirventes* de Marcabru constitue un vers entier. La comparaison entre **G** et **C** (=**A**) sur ce vers révèle d'ailleurs très peu de différences, sinon l'usage d'une abréviation et la variation de la forme verbale à cause des divers stades d'évolution de sa voyelle tonique. D'ailleurs, la diphtongaison de *ę* tonique issu de *ĕ* latin n'est pas systématique en occitan : *quer* et *quier*. Nous supposons ainsi que l'érudit s'est intéressé à la fois à cette variation graphique et à la résolution d'abréviation que proposait **C**.

3.1.4 La variante graphique familière

En réalité, les fonctions de la collation peuvent tout à fait s'accumuler, en particulier pour la variation graphique qui a probablement eu un grand rôle dans l'éclaircissement du texte. La proximité morphologique de certaines variantes avec le français permettait à l'érudit d'une part de mieux identifier les lexies de la pleine page, et d'autre part d'en apprendre peut-être davantage sur la variation graphique de l'occitan.

Dans le précédent *sirventes* de Marcabru, on peut lire aux v. 5 et 8 : « ni fara iusc'a'l tems suau \\ jusqual temps A // » et « \\ meche // Port la peyre l'esqu'e'l fozilh \\ Port la peira el esca'e'l fozilh // ». Hormis la légère variation graphique du substantif *temps*, la plus grande différence entre **C** (=**A**) et **G** consiste essentiellement entre la variation graphique du phonème /k/ dans la préposition *jusqua* / *iusc'a*. D'ailleurs, force est de constater que celle de **C** était beaucoup plus claire que celle de **G** : non pas grâce à l'usage de ‹j›, signe que la transcription est moderne et propre à Sainte-Palaye, mais plutôt à celle du digramme ‹qu›, plus idiomatique en français.


(chansonnier **C** [**A** médiéval], f. 177r)

On peut supposer que l'emploi de ce digramme éclairait l'obscurité de la leçon de **G**. Fait intéressant, le cas est complètement inversé au v. 8 : cette fois c'est la pleine page qui propose une graphie en ‹qu› alors que la variante de marge utilise le graphème ‹c›. Sans doute Sainte-Palaye connaissait-il la variante *esc* ; à moins qu'il n'ait réussit à déduire le sens de cette lexie grâce au sens général de la strophe. Toujours est-il qu'il est parvenu à proposer une traduction de cette lexie dans la marge de gauche, et qu'il indique bien qu'elle concerne *esqu* et *esc* puisqu'il souligne les deux variantes sur la pleine page et dans la marge. C'est d'ailleurs cette proposition de traduction et ce soulignement qui prouvent qu'une partie de la collation était appelée par l'obscurité de cette lexie dans **G**.

D'autres exemples vont dans ce sens. Dans le *sirventes* de Bertran de Born *Un sirventes novel plazen* (BEdT 080,042) au f. 327 de **G**, on lit aux v. 18 et 30 : « De proensa qu'em breu aura ce cors \\ secors EA // » et « E noy gardes camp ni uinha niort \\ ni ort EA// ». Ces variantes ne consistent quasiment qu'en un ou deux mots recopiés sans aucun contexte syntaxique. On suppose que l'intérêt de Sainte-Palaye pour **C** (donc **A)** et **E** (donc **E** [ms. Paris, BnF fr. 1749]) dans les cas particuliers de ces vers ne résidait qu'en ces seuls mots. Autrement, le provençaliste aurait sans aucun doute pris la peine de recopier tous les éléments qui l'intéressaient. D'autre part, l'écart entre les deux leçons de **C** (=**A**), **E** (=**E**) et **G** s'avère considérable du point de vue de la graphie du substantif et de la disjonction ou agglutination des mots. Au v. 18, notamment, en accumulant une graphie en ‹ce› et une séparation des groupes de graphèmes au sein du mot, la leçon de **G** en *ce cors* devient obscure. D'où, la nécessité de noter en marge la variante de **C** en *secors*, qui permet peut-être à l'érudit d'éclaircir davantage ce que **G** voulait signifier. Quant au v.30, l'agglutination de la conjonction de coordination avec le substantif le gênait probablement pour identifier à quels mots il avait affaire. D'où, probablement, la nécessité de collationner ses trois recueils à cet endroit précis. L'hypothèse implique, par voie de conséquence, que la collation ne corrige pas les leçons du ms. 3094, qui ne sont en réalité pas fautives d'un point de vue sémantique ou rythmique, mais qu'elle éclaircit uniquement la graphie du substantif et la mauvaise disjonction ou agglutination des graphèmes. Pour le dire autrement, la collation éclaircit le texte dans sa mise en forme et son toilettage, même si ces opérations ne sont que mentales et non signalées par l'ajout de signes de disjonction ou de ligature entre les mots sur la page par exemple. Mais on est à peu près certain que l'érudit tire

parti de la collation pour éclaircir **G**, sinon il ne parviendrait pas à traduire ces vers plus tard dans le ms. 3281 f. 310 : « car dans peu il lui viendra du secours » et « et ou vous n'avez plus {ou pe sans epargner} champ, vigne ni jardin ».

D'ailleurs, les variantes graphiques en ‹c› de certains mots qui s'écrivent davantage avec un ‹s› et inversement dans les équivalents en ancien français, en français moderne mais aussi dans certaines variantes d'occitan médiéval appellent très souvent une collation. Dans la chanson *Ara sabrai s'a ges de cortezia* (BEdT 240,004) de Guiraudo lo Ros au f. 81 d'**E** moderne (chansonnier **E** actuel), le provençaliste note dans la sixième strophe : « Vostre cerai si ia noca'us plazia \\ vostrom serai S // » et « mas en morrai ho cerai poderos \\ on serai S// ». Ces collations contiennent à chaque fois le contexte du verbe *serai*. La collation pourrait être expliquée par l'obscurité que pouvait revêtir la graphie *cerai*, très fréquente dans le modèle du recueil, le chansonnier **E** (Zuffferey 1987, 177-178 ; Menichetti 2015, 103)[124]. L'évolution de cette forme depuis son étymon latin a donné une forme quasiment similaire en français. Ainsi, la graphie en *serai* était probablement plus familière pour l'érudit. Phénomène intéressant, plus loin dans le manuscrit, Sainte-Palaye relève peut-être pour des raisons semblables le même genre de collations graphiques dans « Qui finamen sap cossirar » de Daude de Pradas f. 416 : « Que nostra mort aussi moren \\ aucis moren A// » et « Sos bes als bos no uolc selar \\ no uol celar A// ».

3.2 La correction

Une autre fonction de la collation pourrait être la correction de la leçon de la pleine page, quel que soit le problème que l'érudit y identifie. Nous avions déjà commencé à introduire cette fonction un peu plus tôt dans notre chapitre, notamment pour la correction des espacements fautifs au sein de mots. Il arrive dans quelques cas que la collation propose une leçon différente de la pleine page, parce que le copiste a commis une erreur de lecture, ou parce qu'au fil de la transmission des textes, ses prédécesseurs en ont fait.

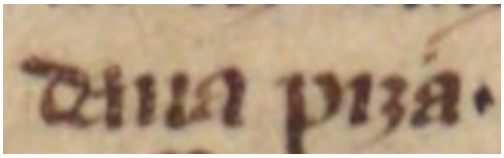
3.2.1 La correction des mélectures, fausses variantes sémantiques

La remarque vaut surtout pour les mélectures. C'est d'ailleurs le premier type d'erreur que la collation amende. Dans la chanson de Gaucelm Faidit *Totz me cuidei de chansos far sofrir* (BEdT 167,060) au f. 495 de **G**, Sainte-Palaye corrige de mélecture grâce à l'exercice de la collation : « lisez iuern. on lit inuers ds le Ms B ». Le commentaire concerne le deuxième vers « en ¸meru¸ tro ues Kalenda maya », où la lexie *meru* ne fait pas sens. La collation de

[124] « [...] CE, CI in posizione iniziale o postconsonantica danno luogo a <se> o <ce>, rappresentanti sibilante sorda: celar- selar, cela – sela [...] ».

l'érudit est donc tout à fait pertinente pour comprendre le vers : « en ce temps d'hiver, et cela jusqu'au premier jour de mai » (Mouzat 1965, 122). Surtout, à la différence des autres collations, celle-ci se trouve cette fois dans la marge de gauche : signe peut-être que l'érudit lui attribue bien une fonction particulière, tirant du côté de la correction paléographique.

Dans une autre chanson de Peire d'Alvergne, *Chantarai, pos vei qu'a far m'er* (BEdT 323,012) au f. 248 de **G**, l'académicien traduit dans la marge de gauche un nom propre: « Aiyso meteys m'es lo gran gays // maior que qui'm daua prisa \\ donaira piza E daua piza A // » (« C'est pour cela que j'éprouve une grande joie, majeure que celle qu'aurais éprouvée si on m'avait donné Pise. » [traduction de Gilda Caïti Russo]).[125] La particularité de cette traduction tient surtout à ce qu'elle ne traduit pas la lexie *prisa* de la pleine page, mais les collations de la marge de droite issues de **E** et **C** qui ont davantage de sens :



Chansonnier **R**. (=**G** médiéval), f. 6r.

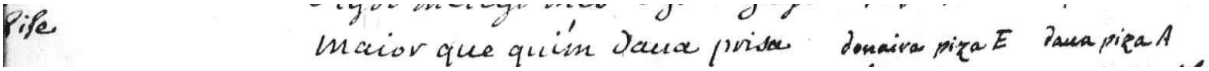
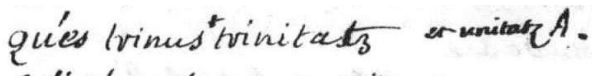


photo de **G** moderne, f. 248.

On voit donc bien ici que la collation peut avoir pour vocation d'amender une erreur paléographique.

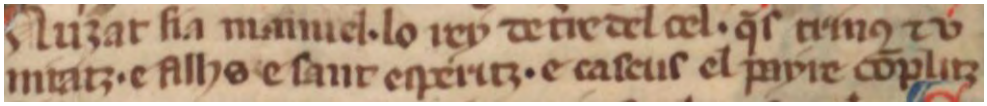
3.2.1.1 La mauvaise lecture des lettres à jambage

Mais très souvent cette fonction est masquée car les variantes notées dans les marges sont si éloignées des mots de la pleine page qu'elles passent pour des variantes sémantiques. Leur examen révèle dans de très nombreux cas qu'il s'agit de fausses variantes sémantiques, et qui corrigent inconsciemment un problème de lecture du manuscrit médiéval par le copiste de Sainte-Palaye. Par exemple, dans la chanson religieuse de Peire d'Alvergne *Lauzatz si'Emanuel* (BEdT 323,021 voir l'édition de Fratta 1996, 139) au f. 243 de **G**, on lit au v. 3 : « Qu'es trinus + trinitatz \\ et unitatz A // ».



[125] « ciò è per me egualmente grande gioia, maggiore di [quella che mi avrebbe dato] chi mi dava Pisa » (del Monte 1955,41).

Il semble effectivement s'agir à première vue d'une variante sémantique. Mais un contrôle du déchiffrement de la leçon dans **G** médiéval dévoile que le scribe a mal lu le mot *unitatz*. La coupure du mot en fin de ligne pouvait constituer une difficulté. Mais en ce qui concerne la lecture des jambages, le point sur le *i* final facilitait leur interprétation globale. Aucune difficulté paléographique majeure ne justifie donc la mauvaise copie du scribe.


Chansonnier **R** (=**G** médiéval) f. 5.

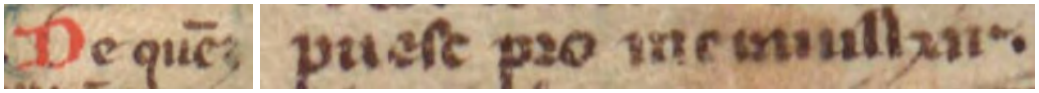
Quoi qu'il en soit, le retour au manuscrit médiéval montre bien que la variante d'**A**, (chansonnier **C** actuel) n'est pas du tout thématique. Parfaitement identique à **G**, elle passe pour une variante de substance en raison de l'erreur de copie moderne. La question qui se pose est donc la suivante : pourquoi Sainte-Palaye n'a-t-il pas corrigé l'erreur de son copiste ? Cette leçon pouvait encore être comprise par un lecteur, pour peu qu'il fasse abstraction de certains éléments (le premier mot de l'*incipit* notamment) et ajoute dans la version française ce qui manquait à la copie moderne (la conjonction de coordination du v. 3 par exemple) :

Ls Luzat sia manuel
Lo Rey de t(err)e del cel
Qu'es trinus trinitatz

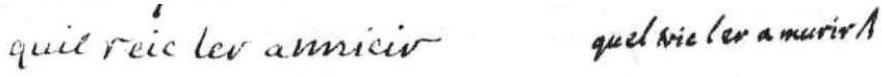
Le v. 3 paraît redondant, mais cela ne constituait pas un problème suffisamment important pour que l'érudit retourne au modèle médiéval, et la collation était certainement jugée comme la plus à même de fournir un indice d'établissement du texte satisfaisant. Le résultat est que la variante de **C**, en apparence sémantique, ne fait en fin de compte que rétablir la bonne leçon de **G** et corriger le texte.

Ce genre de cas est extrêmement fréquent. Dans une autre chanson religieuse de Peire d'Alvergne, *De Deu no posc pauc be parlar* (BEdT 323,014) au f. 244, l'érudit note au v. 17 : « De que(m)z puesc pro me muulhar \\ de quem puesc pro merauillar A // »[126]. Toutefois, l'édition critique du poème d'Alberto del Monte (1955, 168) ne livre aucune variante sémantique du type *muulhar* pour ce vers. La consultation du chansonnier **R**, modèle de **G**, révèle qu'encore une fois le copiste a mal lu la leçon médiévale qui, il est vrai, était assez difficile à déchiffrer. Cette partie du mot avait déjà dû être effacée et réécrite antérieurement, si on en croit les traces visibles sur le ms. : « De que(m)z puesc pro merauilhar ».

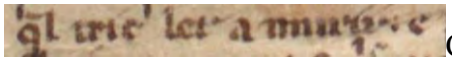
[126] La collation avec **A** médiéval correspond à une collation avec le chansonnier **C** moderne.

 **R**, f.5v.

Dans le même poème on lit aussi au v. 19 : « Que can quil reic ler amicir \\ quel tric ler a murir A // ».

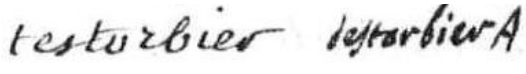
 **G** (copie de **R**)

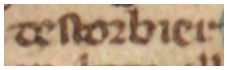
Mais, à l'instar des occurrences précédentes, l'édition de del Monte n'indique pas de variante pour le verbe *murir*, ni pour le substantif *tric*. Là encore, l'examen du modèle de **G** révèle que le copiste a tout simplement mal interprété les lettres médiévales. Par voie de conséquence, notre commentaire sur les variantes reste identique au précédent : la collation n'est qu'en apparence sémantique, elle corrige inconsciemment une mauvaise lecture plutôt qu'une mauvaise leçon.

 Chansonnier **R**, f. 5v.

3.2.1.2 Confusion de *t* et *d*

Cet exemple illustre aussi la confusion entre *t* et du *d*, qu'on retrouve encore aujourd'hui dans les transcriptions modernes. On relève au v. 16 : « guida l'arma mal testorbier \\ destorbier A // ».

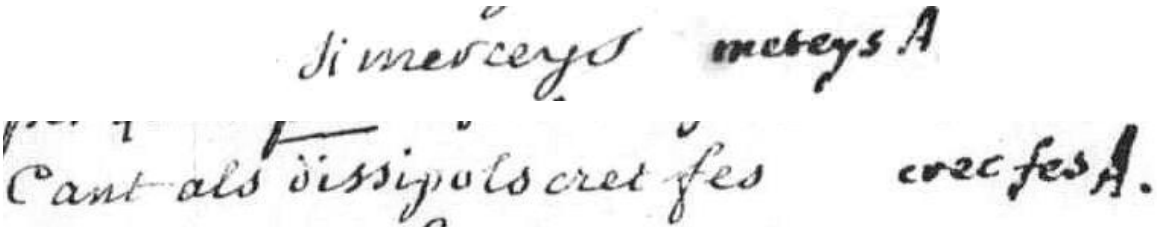
 photo de **G**

 photo de **R**, f. 5v.

Sans surprise, le substantif *destorbier* était correctement écrit dans le *codex* médiéval. Il faut ainsi encore imputer au copiste une mauvaise lecture de la lettre médiévale, qu'il aura prise pour un *t* parce que sa forme ressemble davantage à celle du *t* moderne qu'il utilise à son époque.

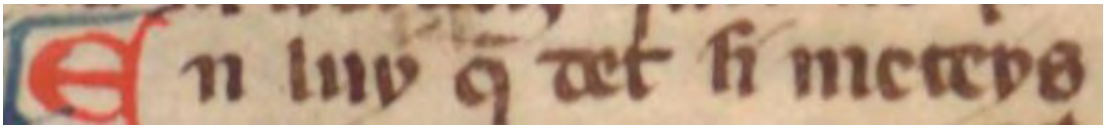
3.2.1.3 Confusion de *c* et *t*

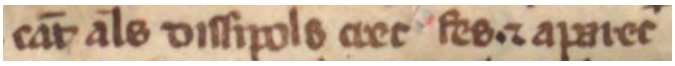
Ce genre de confusion est assez systématique chez le copiste moderne. Celle de *c* et *t* est récurrente. Dans la chanson religieuse de Peire d'Alvernhe que nous citions précédemment *Lauzatz si'Emanuel* (BEdT 323,021), on lit aux v. 29 et 41 : « en luy que det si merceys \\ meteys A // » et « cant als dissipols cret fes \\ crec fes A**.** // ».



L'apparat critique de Francisco Oroz Arizcuren (1972, 352) ne mentionne pas de variantes de **R** (ms. Paris, BnF, fr. 22543) telles que ce qu'on lit dans le recueil ci-dessus. D'ailleurs, le

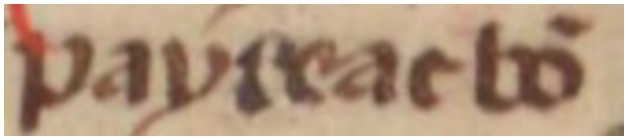
modèle médiéval ne contient pas non plus ces variantes, ce qui démontre bien que le problème provient de la confusion des deux lettres par le copiste .





(**R** [ms. Paris, BnF, fr. 22543], f. 5v)

On retrouve la même confusion dans un *sirventes* du même poète, au f. 245, dans *Chantarai d'aquestz trobadors* (BEdT 323,011). On y lit au v. 21 : « May en son payreat bon siruen \\ Mas en son pair ac A// ». Or, le ms. médiéval était graphié de la façon suivante contrairement à ce qu'indique sa copie : *payreac*.

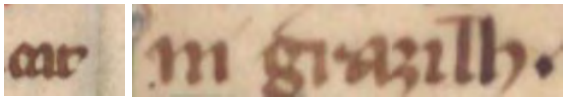


Mais au-delà du problème de lecture du copiste, on constate surtout qu'à chaque confusion de ce type la collation ne fait finalement que rétablir la leçon médiévale de **G**. Certes, sa fonction de correction est certainement inconsciente, en tout cas à nos yeux, car on considère que la correction des mélectures ne peut être surtout effectuée qu'à partir d'une relecture rigoureuse du modèle médiéval. Mais peut-être Sainte-Palaye considère-t-il aussi la collation comme un exercice qui participe activement, ou tout du moins beaucoup plus que pour nous aujourd'hui, à la correction de la lecture. Et ce surtout pour le cas des lettres qui peuvent être à l'origine de grande confusion.

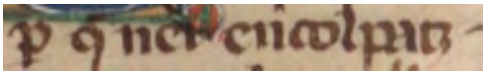
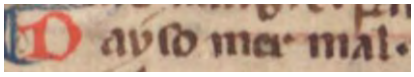
3.2.1.4 Confusion de *t* et *r*

L'hypothèse mérite au moins d'être mentionnée, étant donné ces cas assez nombreux de correction de confusions de lettres très ressemblantes, auxquels il faut ajouter celui de *t* et de *r*.

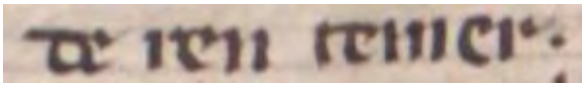
Dans le *sirventes* de Marcabru, *Lo vers comens, quan vei del fau* (BEdT 293,033) au f. 241, on peut lire au v. 4 : « car ni grazilh \\ cat ni grazilh A // ». Cette collation ne peut porter que sur le premier mot *car*, étant donné que le contexte qui suit est identique d'une leçon à l'autre. Là aussi l'apparat critique du poème établi par Jean Marie Lucien Dejeanne (1909) n'indique pour **C** (donc A) et le recueil **G** aucune différence en ce qui concerne ce vers : « 4 *CR* Cat ni grazilh ». Signe donc que le copiste du provençaliste a bien confondu *t* et *r*.

 **R [**ms. Paris, BnF, fr. 22543], f. 5v.

Cette confusion s'observe encore dans la suite du manuscrit à plusieurs endroits, notamment le *sirventes* de Peire d'Alvernhe déjà cité, *Chantarai d'aquestz trobadors* (BEdT 323,011) au f. 245, où on peut lire au v. 7 et 8 : « Dayso mermal .p. Rotgiers \\ met mal peire rogier A// Per que net encolpatz premiers \\ ner encolpatz A // ». Phénomène intéressant ici, le copiste a inversé les deux lettres comme l'indique la lecture du modèle médiéval :

 et  **R [**ms. Paris, BnF, fr. 22543], f. 6r.

Encore plus loin, dans une chanson de Guillem de Montaignagol *No sap per que va son joi plus tarzan* (BEdT 225,009) au f. 470, on lit à la fin de la première strophe « Car pueis no's deu dona de ren remer \\ temer A // ». Comme dans les cas précédents, le scribe a interprété le *t* comme un *r*, galvaudant ainsi la leçon de **G**.

 **R [**ms. Paris, BnF, fr. 22543], f. 39r.

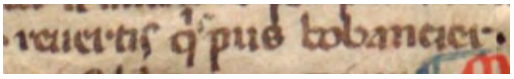
Le phénomène est donc très courant. Si Sainte-Palaye ne retourne pas au ms. médiéval pour corriger ces petites erreurs, c'est peut-être que dans certains cas elles n'ont pas de conséquences trop directes sur le sens. Il ne les remarquerait donc pas.

D'un autre côté, il est aussi possible que l'érudit ait parfaitement conscience des mélectures que comportent ses copies au vu de toutes les difficultés qui accompagnent toujours le déchiffrement d'un texte médiéval. Et, en dépit de ses grandes qualités de paléographe, Sainte-Palaye pouvait lui aussi douter face à certains cas de lexies peu claires dans le ms. médiéval, notamment les situations de lettres à jambages très complexes ou de *c* assez proche d'un *t,* ou d'un *r* ressemblant encore à un *t*. Dans ces situations, la collation pouvait certainement être considérée comme une bonne solution pour lever les doutes. Bien entendu, la conscience d'une correction de la pleine page grâce à la collation ne peut être vérifiée. Mais en tout cas, on constate que très souvent les variantes de **C** rappellent les leçons initiales de R, modèle de **G**, et surtout qu'elles corrigent les mélectures ou lèvent les doutes que le copiste et l'érudit ont peut-être face à **R**. D'une certaine manière, Sainte-Palaye rectifie peut-être donc les mélectures de son copiste par la voie de la collation en inspectant par lui-même **R** qu'il confronte avec **C**.

3.2.2 Correction de mauvaises résolutions d'abréviations

Cette fonction de la correction est un peu plus patente au niveau de la révision des résolutions d'abréviations. Nous avions déjà abordé ce sujet un peu avant en expliquant que la comparaison des manuscrits permettait de résoudre une abréviation laissée telle quelle dans la pleine page. Dans ce cas, le copiste avait été mis en échec par le texte médiéval. Mais il est aussi arrivé que ce dernier propose une résolution, lorsqu'il pensait comprendre assez le texte pour bien la résoudre.

Dans le poème de Peire d'Alvergne, *De Deu no posc pauc be parlar* (BEdT 323,014) au f. 244, on lit au v. 22 « \\ qui est // Reuertis qui e pus ¸bobancier¸ \\ quis pus A // ». L'indice d'un éventuel problème nous est signifié par la présence conjointe d'une collation dans la marge de droite avec une proposition de traduction dans celle de couture. Le vers contenait intialement une abréviation sur le pronom relatif *qui* et le verbe qui le suivait.


R [ms. Paris, BnF, fr. 22543], f. 5v.

De toute évidence, le copiste n'est pas parvenu à bien résoudre cette abréviation, en particulier pour le verbe qu'il n'a pas rendu dans sa transcription mais transformé en *e*. Or, la présence d'un verbe était nécessaire pour donner du sens au vers et la leçon médiévale en présentait bien un sous la forme élidée du ‹s› : *quis*. Leçon, d'ailleurs, qui correspond à celle d'Alberto del Monte dans son édition critique et pour laquelle il ne note aucune variante différente issue de **R** : *qui˙s* (1955,168). C'est donc bien que la leçon de **G** moderne est le résultat d'une mauvaise résolution des abréviations du texte médiéval, qui a fait perdre au vers tout son sens.

Les conséquences de cette collation sont plurielles. D'abord, on peut en effet supposer que c'est à cause du manque de sens de la copie moderne que l'érudit aura noté dans la marge la collation de **C** (donc A pour Sainte-Palaye) qui, elle, présentait bien la forme verbale sous sa forme élidée semblable à celle de **R** (ms. Paris, BnF, fr. 22543) en fin de compte : *quis*. Le provençaliste aura compris qu'il manquait un élément verbal pour que la phrase tienne. La collation de **C** (**A** pour Sainte-Palaye) notée en marge aura eu pour fonction de proposer une alternative, voire une correction de ce manque de sens qui n'est jamais qu'une mauvaise résolution d'abréviation de la part du copiste. Surtout, au-delà de cette fonction, la traduction que propose Sainte-Palaye dans la marge de couture laisse entendre qu'il a choisi la variante de **C** et qu'elle a bien été une ressource pour corriger le texte de la pleine page, même si aucune intervention directe sur le texte n'a été faite. Si notre cheminement est véridique, cela reviendrait encore à conclure que Sainte-Palaye aurait une fois de plus recouru aux témoins de la tradition pour corriger son texte et non à ses propres conjectures de philologue.

3.2.3 La correction d'un problème grammatical à l'origine d'un manque de sens

Enfin, le manque de sens est aussi un motif de collation que nous interprétons comme un premier geste de correction. Nous songeons ici à la copie d'une véritable variante. Toutefois, il faut à notre avis distinguer deux types de variantes de substance. Il arrive en effet que l'érudit en note en marge, et que le choix entre la leçon de la pleine page et la collation dépende essentiellement de son interprétation du poème. Dans ce cas précis, la leçon de la pleine page ne nous paraît pas comporter de faute de grammaire, ni de syntaxe, ni de copie, ni encore de problème de sens. Le choix de la leçon devient plus difficile à expliquer parce qu'il répond à des critères d'élection personnels qui peuvent nous échapper, étant donné que l'érudit ne justifie pas toujours ses choix. En tout cas, ce premier type de variante de substance ne peut répondre à des fonctions de correction ou d'éclaircissement du texte telles que celles que nous avons avancées. C'est pourquoi nous délaissons pour l'instant cette classe de variantes, nous reviendrons dessus un peu plus tard.

Quant au deuxième type de variantes de substance que nous pensons identifier, il répond au même geste d'éclaircissement et de correction du poème, ou tout du moins d'amélioration du texte pour son sens, que nous avons précédemment mis au jour. Contrairement aux collations sémantiques que nous évoquions juste avant, celles-ci pourraient être préférées à la pleine page en raison de leur clarté.

Dans le *sirventes* du Monge de Montaudo *Pos Peire d'Alvergn'a chantat* (BEdT 305,016) au f. 477 de **G**, on lit au v. 6 : « Sieu $^{+}$ los maluatz fatz lur repren \\ lor A // ». Loin de noter uniquement une alternative thématique, la variante de **C** (ms. Paris, BnF, fr. 856 [**A** pour Sainte-Palaye]) propose une structure plus claire du point de vue sémantique. Dans la leçon de **G** en effet, la forme *los*, probablement un article défini masculin au cas régime pluriel, actualise le nom *fatz* dans le groupe verbal étendu *los maluatz fatz* (soit *les mauvaises actions*). Mais l'emploi de cet article n'est sémantiquement pas satisfaisant lorsqu'on met en relation le vers avec ceux qui le précèdent : « chantarai a mon essien // de sels que pueis se son leuat // e ia non aian corirat // sieu los maluatz fatz lur repren » soit « je chanterai selon mon opinion //ceux qui ensuite se sont illustrés // et qu'ils n'aient pas le cœur irrité // si je leur reproche les mauvaises actions ». Étant donné que les mauvaises actions se rattachent aux troubadours qu'évoque le Monge de Montaudon, l'article indéfini rend l'énoncé agrammatical : un motif, à notre avis, suffisamment important pour que Sainte-Palaye cherche dans un autre témoin une variante plus satisfaisante pour l'intelligence du texte. Or, dans **C** (ms. Paris, BnF, fr. 856) le déterminant du groupe nominal est un possessif au cas régime pluriel qui signifie clairement la relation

d'appartenance dont il est question : « e ia non aian corirat // sieu [lor] maluatz fatz lur repren » soit « et qu'ils n'aient pas le cœur irrité si je leur reproche leurs mauvaises actions ». Ainsi la variante sémantique pourrait avoir pour but ici de corriger, ou tout du moins d'améliorer, le texte pour le rendre sémantiquement plus clair ou grammaticalement acceptable dans la traduction.

On relève un exemple à peu près similaire dans le même poème, au v. 14 : « vescoms c'anc damor nos iauzi \\ non iauzi A // ». Comme dans le cas précédent, la leçon de **G** comporte une petite difficulté de lecture dans la mesure où on peine à comprendre la forme *nos* devant le verbe *iauzi* à partir du reste du vers. À première vue, elle semblerait être un pronom personnel de première personne du pluriel au cas régime. Mais cette interprétation ne tient plus dès lors qu'on met en relation cette forme avec le reste du vers. La conjugaison du verbe *iauzi* à la troisième personne du prétérit peut difficilement avoir pour pronom clitique une forme de première personne du pluriel sous peine de galvauder le sens du vers. La présence du pronom *nos* implique d'omettre le complément *d'amor* pour être sémantiquement recevable selon le sens que l'on choisit pour le verbe : « vicomte qui nous réjouit » ou « vicomte qui nous jouit ». En outre, l'adverbe *anc* fonctionne avec une négation qui est absente du vers dans le cas présent, c'est une double négation (Jensen 1994, 296)[127]. La collation apportait donc une leçon beaucoup plus aisée à interpréter puisque la négation *non* fonctionne avec l'adverbe *anc* et nous permet de conserver le complément *d'amor* : « Lo segon de sanch¸antom // vescoms c'anc damor nos iauzi // ni no fes bon comensamen », soit « le deuxième de saint Antoine, vicomte qui ne jouit jamais de l'amour, ni ne fit de bon début ».

3.2.4 Des corrections sur le plan métrique

Enfin certaines collations, parfois sémantiquement sans conséquences, diffèrent de celles de la pleine page sur le plan métrique. Les syntagmes qu'elles proposent modifient le nombre de syllabes. Elles seraient susceptibles de préserver l'harmonie des mètres, si l'érudit les choisissait.

3.2.4.1 Correction strictement métrique

Dans le *sirventes* anonyme *Un sirventes novel plazen* (BEdT 080,042) au f. 327 (voir l'édition de Stimming 1879, 213), que nous évoquions déjà pour les v. 9-10, nous avions noté que la collation notée en face de ces vers donnait de précieux indices sur la façon dans le texte pouvait être toiletté : « Coms de tolza mal gazardo aten \\ Sel uossier don uey qu'es gran dolors \\ sel que vos sier EA // ». Une autre hypothèse peut également être avancée pour justifier la présence de cette variante. En effet, la comparaison des mètres entre les leçons de **G** et **C** (ms.

[127] « Pour exprimer la notion de 'jamais', l'occitan se sert de nonca, anc et ja. »

Paris, BnF, fr. 856 [**A** chez Sainte-Palaye]) révèle une différence d'une syllabe. Le vers de la pleine page est constitué, sauf erreur de notre part, de 9 syllabes, alors qu'il lui en faudrait 10 pour respecter le moule du décasyllabe qui est suivi dans le reste du poème. La variante de **C** contient une syllabe supplémentaire grâce à la lexie *que*.

G	**C (= A)**
Sel uossier don uey qu'es gran dolors	*vs [**sel que vos sier**] don uey qu'es gran dolors*
1 2 3 4 5 6 7 8 9	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ainsi, on pourrait tout à fait supposer qu'en plus d'éclaircir le texte, cette variante corrigeait l'hypométrie de **G**. On sait que Sainte-Palaye est particulièrement attentif à la métrique et à la versification des poèmes. Rien n'interdit donc de le supposer.

D'ailleurs, plusieurs exemples corroborent cette hypothèse dans la mesure où les collations ne nous semblent se distinguer des leçons de la pleine page que sur le plan des mètres. Dans une chanson de Peirol au f. 183 de **G**, *Eu no lauzarai mai mon chan* (BEdT 366,016), on lit notamment en face du v. 20 : « En nulha bela semblansa \\ En neguna A// ». Du point de vue sémantique, la variante de **C** ne nous semble pas différer de la version de **G**. Les deux indéfinis au féminin *nulha* et *neguna* ont tous les deux un sens négatif si l'on en croit le *DOM* : *aucun* pour *negun*, et *nul* pour *nulh*. La traduction serait d'ailleurs la même à notre avis, quelle que soit la leçon qu'un éditeur choisirait pour le vers 20 : « Iamay non dey auer fiansa // en nulha [ou « neguna »] bela semblansa » soit « je ne dois jamais avoir confiance en aucune belle mine ». La différence tient uniquement au nombre de syllabes de la variante. Celle de **G** étant un dissyllabe et celle de **C** un trisyllabe, la conséquence est qu'avec la première le vers est un heptasyllabe, tandis qu'avec la seconde il devient un octosyllabe comme tous les autres.

En nulha bela semblansa	*vs En [**neguna]** bela semblansa*
1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7 8

Il y aurait donc fort à parier ici, que la collation de l'érudit ait pu être justifiée par des raisons d'ordre métrique.

3.2.4.2 Correction métrique et / ou syntaxique

Néanmoins, il est parfois plus difficile de trancher entre une motivation concernant rigoureusement le mètre des vers et des raisons plus syntaxiques. C'est le cas par exemple dans une autre chanson de Gaucelm faidit, *Anc no·m parti de solatz ni de chan* (BEdT 167,006) au f. 493. On y lit en face du v. 6 dans la marge de droite « Be saupra far gaug $^{+}$ la bona gen \\ $^{+}$ a la A // ». Grâce au petit astérisque de l'érudit, on comprend que la variante de **C** (ms. Paris, BnF, fr. 856) est destinée à être insérée, ou en tout cas replacée dans l'exercice de la lecture, entre *gaug* et *la*. Surtout, étant donné que l'article défini de la collation est déjà présent dans la pleine

page, on en déduit qu'il faut seulement ajouter à la leçon la préposition *a*. Du point de vue métrique, cet ajout permettrait au vers de gagner une syllabe supplémentaire, de devenir un décasyllabe et de correspondre au schéma métrique du reste du poème :

Be saupra far gaug $^{+}$ *la bona gen vs. Be saupra far gaug [a] la bona gen*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

L'hypothèse d'une raison métrique ne peut donc pas être exclue. Mais d'un autre côté, la présence de la préposition rend la syntaxe plus grammaticale et claire pour le lecteur, car elle permet d'identifier sans ambiguïté le complément du syntagme *far gaug* : « je saurais bien réjouir les gens valeureux » (Mouzat 1965, 517).

On relève un cas assez similaire un peu plus loin au v. 12 : « e sap mi dons puesc a trobar acordansa \\ E sab mi dons puesc trobar E A// ». Sur le plan métrique, la leçon de **G** contient cette fois une syllabe de trop par rapport aux autres vers du poème : le vers est un indécasyllabe. La leçon de **C** (ms. Paris, BnF, fr. 856), qui en contient une de moins, propose donc encore une leçon plus satisfaisante pour le mètre. Si Sainte-Palaye la choisissait, il rétablirait le décasyllabe et harmoniserait la strophe.

e sap mi dons puesc a trobar acordansa vs. ***E sab mi dons puesc trobar*** *[acordansa]*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Cependant, le verbe de la leçon de **C** (ms. Paris, BnF, fr. 856) présente une variation graphique au niveau de sa consonne finale, une variante qui n'est autre que l'expression graphique de l'assourdissement de la bilabiale en position découverte : *sab* et *sap*. On sait que l'érudit manifeste un intérêt particulier pour les variantes graphiques qu'il note dans les marges. Ces listes de variantes lui permettent de mettre en relation les lexies modernes avec un étymon latin, puis de déduire grâce au sens de ce dernier la signification du mot moderne (voir chapitre 9). De ce fait, il n'est pas impossible que l'érudit ait à la fois noté cette variante non seulement pour rétablir le mètre du vers, mais aussi pour répertorier la graphie de la forme verbale. Une troisième hypothèse serait aussi que la syntaxe de **C** (ms. Paris, BnF, fr. 856) était, à l'instar de l'exemple précédent, plus claire pour l'érudit. Rien n'empêche d'ailleurs de supposer que ces trois raisons ou deux d'entre elles se soient additionnées les unes aux autres. Si la collation n'avait été motivée que par des raisons métriques, l'érudit aurait très bien pu se contenter de noter le syntagme « puesc trobar » dans la marge sans prendre la peine de noter le début du vers. C'est la façon dont il avait procédé plus haut pour le syntagme *a la bona*. Nous pensons donc que plusieurs motifs appelaient cette collation et que la métrique en faisait certainement partie.

3.2.4.3 Correction métrique et / ou grammaticale

Cette hésitation peut également concerner des problèmes d'ordre grammatical. Dans la chanson *Eu no lauzarai mai mon chan* (BEdT366,016) de Peirol (f. 183) que nous avons déjà citée, on lit au v. 21 : « Pus en aquest trop enian \\ en aquesta truep A S // ».[128] À l'instar des exemples cités précédemment, les collations de **C** (= **A** chez Sainte-Palaye) et **T** (= **S** chez Sainte-Palaye) proposent une syllabe de plus que la leçon de la pleine page. Si Sainte-Palaye les suivait, le vers deviendrait un octosyllabe comme ceux qui composent le reste du poème :

« Pus en aquest trop enian » *vs*. « Pus [**en aquesta truep]** enian »

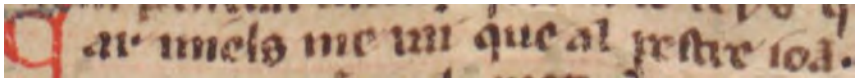
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 8

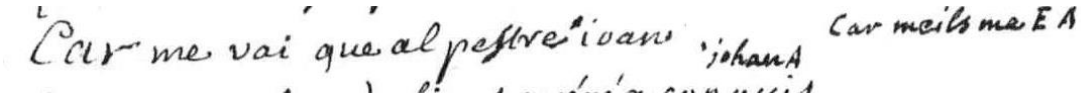
Néanmoins, les versions de **C** et **T** nous intéressent aussi en ce qu'elles proposent de substituer la forme féminine du pronom démonstratif à sa forme masculine ; un changement d'accord qui conviendrait beaucoup mieux au regard de la proposition principale qui le précède : « Jamay non dey auer fiansa // En nulha bela semblansa // Pus en aquest[a] trop enian » soit « je ne dois jamais avoir confiance // en aucune belle mine // puisque je ne trouve que fausseté en celle-ci ». On le voit bien, le pronom « aquest » a une valeur anaphorique et reprend le groupe nominal du vers d'avant « nulha bela semblansa » qui est au féminin. D'un point de vue grammatical, il serait donc plus logique que le pronom soit au féminin, et peut-être que ce point n'avait pas échappé à l'érudit. D'ailleurs, on peut sans doute même soupçonner que l'identification d'un problème métrique l'ait mis sur la piste de ce problème grammatical. Sainte-Palaye est, après tout, un lecteur spécialiste assez curieux et soucieux de comprendre le texte, on le mesure déjà bien à ce stade de notre étude. Il n'est pas impossible qu'il ait bien perçu les deux corrections grammaticale et métrique des variantes de **C** et **T** que nous avançons ici, et qu'il les ait donc notées pour ces raisons.

3.2.4.4 Correction métrique et / ou sémantique

Enfin, nous avons également remarqué que la correction métrique d'un vers par la collation pouvait se coupler à un problème sémantique. Dans la chanson de Gaucelm Faidit déjà citée plus haut, *Anc no.m parti de solatz ni de chan* (BEdT167,006), on lit en effet au v. 29 : « Car me vai que al pestre^{+} ioan \\ $^{+}$ Johan A Car meils me E A // ». La collation de **C** (= **A** chez Sainte-Palaye) et **E** (= **E** chez Sainte-Palaye) apportent la lexie supplémentaire *meils* au vers. Mais, en réalité, cet adverbe était déjà transmis par la leçon de **G** médiéval. Le problème de la copie moderne est que son scribe, fatigué ou distrait, a oublié de recopier ce mot :

[128] **A** est le chansonnier **C** actuel, (ms. Paris, BnF, fr. 856) ; **S** est le chansonnier **T** actuel (ms. Paris, BnF fr. 15211).

 **R** (ms. Paris, BnF, 22543, f.44r)



Sur le plan métrique, le rétablissement de l'adverbe permet de rétablir le décasyllabe. Sur le plan sémantique, il paraît indispensable pour que le vers soit compréhensible : « Car je suis plus heureux que le Prêtre Jean » (Mouzat 1965, 517).

Quoi qu'il en soit, toutes ces remarques illustrent bien que l'entreprise de correction ne tient pas uniquement à l'art conjectural que Bentley préconisait. La collation a joué d'après nous un rôle majeur dans la correction et l'amélioration du texte. C'est en tout cas dans cette optique qu'on est tenté de la justifier dans plusieurs cas, étant donné que les variantes ne sont pas homogènes.

3.3 La collation : des alternatives pour établir une hypothèse du texte ?

En dernière instance, la collation est parfois beaucoup plus déterminante dans l'établissement du texte qu'on ne l'a pensé jusqu'à présent. La *doxa* affirme en effet que l'érudit suit la méthode de Bentley de façon générale. C'est en partie vrai étant donné qu'il arrive au provençaliste de trancher des questions d'attribution de poème en avançant des arguments d'ordre stylistique comme le recommandait Bentley (Jebb 1899, 205). On se souvient par exemple qu'il avait réfuté l'attribution du *sirventes Sobre.l veill trobar e.l novel* (BEdT 323,024) à Raimon de Miraval, et proposait plutôt d'en attribuer la paternité à Peire d'Alvergne au regard du style du poème :

> « Il est incertain au quel des deux elle doit appartenir par ce q(ue)lle se trouve dans une lacune ou la fin des poésies de l'un et au com(m)encem(ent) de celles de l'autres ; je la croi de P(eire) d'Alv. – par le syle\ a cause du style. » (f. 32) recueil **E**

Mais cette méthode nous semble surtout être utilisée pour régler ce type de question. Jusqu'à présent, nous n'avons d'ailleurs pas trouvé de cas où, au sein d'un poème, Sainte-Palaye aurait préféré une leçon plutôt qu'une autre en raison de son style, qui aurait davantage correspondu à tel ou tel troubadour. L'argument stylistique, cher à la méthode de Bentley, nous paraît surtout valoir à une échelle de critique externe. Autrement dit, il permet surtout de mettre au clair les différences entre les répertoires de chaque troubadour constituant le *corpus* général du *trobar*. Sur un autre plan, en revanche, qui correspondrait à un poème, cette méthode n'est pas employée pour établir une hypothèse du texte à éditer.

De la même manière, la recherche a également avancé que l'érudit avait tendance, comme les autres philologues de son siècle, à choisir parmi plusieurs témoins le plus ancien, car son ancienneté était un gage de qualité. Mais cette méthode ne tenait pas lorsque plusieurs manuscrits étaient de qualité égale, en particulier pour les manuscrits des troubadours. Gossman en avait d'ailleurs déjà eu l'intuition. Il supputait dans sa grande étude que si l'érudit avait eu le temps de publier son travail sur les troubadours, il aurait suivi une méthode plus classique, que pratiquait notamment Lévesque de la Ravalière, et il en aurait sans doute édité toutes les variantes.

> À ce stade, les éditeurs recouraient généralement aux méthodes des savants classiques : i.e., c'est-à-dire la sélection d'un manuscrit pour le texte, et l'empilement des variantes dans les notes. C'était à peu de choses près la méthode suivie par Lévesque de la Ravalière […] et il y a peu de raisons de douter que si Sainte-Palaye avait publié les poèmes des troubadours dans une édition complète, il aurait utilisé la même méthode.[129] (Gossman 1968, 230)

Toutes nos analyses montrent jusqu'ici que l'érudit a recours à diverses méthodes éditoriales pour travailler. Il ne se borne pas à en suivre une en particulier.

3.3.1 Hésitation entre les variantes de substance

La difficulté est surtout de comprendre ses méthodes à l'aune des traces de son travail sur les manuscrits. Jusqu'à présent, on l'a vu, le mélange des traditions au sein des recueils battait en brèche l'hypothèse du recours à la seule méthode de Bentley. Quant à la collation, elle peut en faire partie, Bentley recommandait d'ailleurs de la suivre pour conforter des hypothèses de corrections. Mais d'un autre côté, se servir de la collation pour éventuellement corriger ou éclaircir le texte, voire le compléter, anticipe aussi de Karl Lachmann ; méthode du siècle suivant qui consiste à reconstituer un texte grâce à tous les témoins connus (Segre 2015, 15). Des points communs existent bien, à ceci près que Sainte-Palaye ne rend pas compte des rapports existant entre les manuscrits entre eux. Ce qui, bien entendu, ne signifie pas pour autant qu'il n'a pas une idée des liens de filiation entre les *codices* (voir sur ce sujet Banquier 2003 [1880] 44-45)[130].

[129] « At this point editors usually resorted to the methods of the classical scholars: i. e., the selction of one manuscript for the texte, and the piling up of variants in the notes. This was by and large the method followed by Lévesque de la Ravalière […] and there is little reason to doubt that if Sainte-Palaye had published the poems of the troubadours in a complese edition he would have used the same method. The idea that is was possible to base a text on a study of the relations between the manuscripts has occurred to no one. »

[130] Dans une lettre adressée à Mazaugues, Sainte-Palaye explique qu'il a entre les mains une copie dont l'érudit aixois possède l'original. Sainte-Palaye est donc bien conscient de certains liens de parenté : « Je croi que vous avez conjecturé tres juste sur mon 6e mss. des Poésies Provençales. Je l'avois fait copier sur une copie tres recente de M. Lancelot, a qui les papiers de Coustelier ont passé. Je suis bien aise que vous en ayez l'original : il ne contient que 157 pièces. »

D'autres paramètres complexifient encore davantage le sujet. Nous songeons ici en particulier aux variantes de substance entre lesquelles Sainte-Palaye doit nécessairement faire un choix lorsqu'il les note et, surtout, lorsque les deux sont admissibles pour le sens général du poème.

Dans la chanson de Gaucelm Faidit *Oimais taing que fassa parer* (BEdT 167,044a) au f. 499, on lit au v. 42 « de mon ioy selar ni tener \\ mon cor celar A S // ». Hormis la variation graphique de l'infinitif, c'est surtout la variante sémantique du substantif qui est intéressante. La version de la pleine page est similaire à celle de Jean Mouzat dans son édition de 1965. Il y traduisait le vers ainsi : « de cacher et de garder ma joie » (207). Mais, de notre point de vue, le substantif *cor* pouvait également être conservé et traduit par *cœur* s'il était compris comme : « L'affectivité, le sentiment, la sentimentalité. » (CNRTL). Le choix était donc possible et dépendait de la lecture et de la sensibilité de l'éditeur. En l'absence de traduction, on ignore ici quel choix l'érudit aura fait et surtout les raisons qui l'auront motivé. S'agirait-il de la recherche de la version de l'auteur, d'une interprétation personnelle du texte qui révélerait la réception de l'éditeur ou bien d'un autre critère ? L'examen des variantes de substance sans traduction dans la marge de gauche montre que Sainte-Palaye a certainement été confronté à cette situation inhérente au travail d'édition d'un texte, mais aussi que la question est difficile à trancher.

Nous formulons les mêmes analyses pour deux autres exemples extraits de la chanson *Anc no·m parti de solatz ni de chan* (BEdT 167,006) (déjà citée plus haut) et dans le *sirventes* de Marcabru *Seigner n'Audric* (BEdT 293,043) au f. 240. On lit au v. 17 du premier : « anatz vas lieys et an abuos merces \\ Anatz a leis E // ». Si on excepte encore une fois la variation graphique des leçons, la seule différence tient à l'emploi des prépositions *vas* et *a*. Leur emploi ne change rien sur le plan métrique, puisqu'elles sont toutes les deux des monosyllabes, ni sur le plan sémantique, car elles permettent toutes les deux d'introduire des compléments de lieu : « allez vers elle » (Mouzat 1965, 517) et « allez à elle » (traduction personnelle). Quant au *sirventes* de Marcabru, on lit au v. 29 : « semblas pus reys \\ semblatz mielhs reys A// ». La variation porte sur les adverbes *pus* et *mielhs* qui sémantiquement signifient tous les deux le haut degré, si ce n'est le plus haut degré selon le *DOM* : « mielhs a. "mieux" b. "plus, dans un plus haut degré" » et « pus a. "plus" ». La substitution de l'un à l'autre n'a par conséquent aucune incidence sur le sens : « segon las leys // semblas pus reys \\ semblatz mielhs reys // // Que no fes Cesar lo romas » soit « selon les lois vous semblez plus roi que ne le fit[131] César

[131] On aurait envie ici de substituer le verbe « fes » par « fo(n) » au vers suivant, si on tenait absolument à conserver la leçon du v. 29 : « selon les lois vous semblez plus roi que ne le fut César pour les romains ». Mais cela modifierait le texte qui respecte bien ici la version du *codex* médiéval. Le copiste n'a pas commis de faute en recopiant « fes »

pour les romains ». Il n'y aurait pas non plus de différence sur le plan métrique puisque les deux formes sont des monosyllabes. Nous sommes donc bien en présence de deux variantes de substance équivalentes, dont le choix entre l'une ou l'autre dépend entièrement de Sainte-Palaye. À l'instar de notre premier exemple, on peine à déduire pour ces deux autres cas quelle variante le provençaliste aura pu choisir car aucune autre trace de travail ne nous aiguille vers une hypothèse plutôt qu'une autre. Rien ne nous donne un indice du critère qui aura pu guider son choix. Qui plus est, en l'absence d'une traduction ou d'un établissement d'une version finale du texte, on peut même se demander si Sainte-Palaye a effectué ce choix.

La question se pose encore plus lorsque la collation consiste en une ou plusieurs strophes comme dans la chanson *Solatz e chantar* (BEdT 167,055) de Gaucelm Faidit au f. 501. Une grande partie de la deuxième strophe y est particulièrement collationnée, et on ne peut déduire ici sans aucune trace de travail d'édition quelle version de la strophe aura choisie l'érudit et quel critère l'aura guidé :

E non puesc uirar \\ **E no puesc pus fort jurar** //
Pus fort per uerdire \\ **Per nulha uertat dire** //
Nom po grom durar \\ **Non pogron durar //**
Uns el iorn li martire \\ **May un iorn li sospire** //
Quieu chantan … \\ **Quieu de plan talan** //
A la belon quieu sia \\ **No moris deziran**
Par so li grazisc chantan
A la belha on quieu sia A //

3.4.2 Les choix éditoriaux avérés entre variante de pleine page et variante de marge

Il est beaucoup plus aisé de répondre à ces questions lorsqu'on dispose d'autres matériaux complétant le travail entamé dans les chansonniers : notamment les manuscrits de traduction du provençaliste qui, en fin de compte, constituent les indices les plus fiables pour étudier ses choix éditoriaux finaux. Malgré l'absence d'un établissement du texte dans sa version occitane, on peut en effet utiliser ses traductions pour tenter de déterminer quelles variantes de substance ce dernier aura choisies dans plusieurs cas ; si, bien sûr, l'érudit a procédé à un tel choix, et n'a pas suivi fidèlement une version qui lui aurait paru meilleure que l'autre d'un point de vue global. S'il en était ainsi, alors cela signifierait que le provençaliste applique au texte des troubadours la méthode de la Ravalière.

(voir en effet le chansonnier **R** au f. 5v). Cette leçon ne correspond d'ailleurs pas à celle des éditions de Jean Marie Lucien Dejeanne (1909, 99) et Gaunt - Harvey - Paterson (2000, 530). La première a choisi la version suivante : « Segon tas leis // As plus conque[i]s // Que non fetz Cesar als Romans. » traduite par « tu as soumis à tes lois et plus conquis que ne fit César pour les Romains. »

3.4.2.1 La reconstruction des leçons par la collation

Les manuscrits de traduction de l'érudit nous ont permis de confirmer l'hypothèse que nous formulions plus haut, et dans laquelle nous supposions que Sainte-Palaye avait recours à diverses méthodes éditoriales pour travailler sur le *corpus*. On lit dans le ms. 3281 :

> « Les strophes suivante ont été diversement transposées dans les differents Mss. je leur donne l'arrangement que le sens exige qu'on leur donne ; & je suis dans les diverses leçons celles qui me semblent les plus naturelles ». (f. 253v)

Ce commentaire concerne une traduction d'un poème de Bertran de Born *Ges de far sirventes no·m tartz* (BEdT 080,020) dont le texte de base est censé être la version du f. 409 du recueil **D** (ms. 3093). La fin de la note, particulièrement intéressante puisqu'elle traite des leçons, laisse entendre que Sainte-Palaye suivrait les plus *naturelles*. C'est-à-dire, selon le *Dictionnaire de l'Académie françoise* :

> « On dit, En parlant de l'interpretation d'un livre, d'un passage, prendre une chose dans sens naturel, pour dire, L'interpreter selon son veritable sens. Le sens que vous donnez à ce passage n'est pas le sens naturel. Naturel, Signifie encore, Facile, sans contrainte. Il a un air aisé & naturel. » (1694, 109).

Autant dire, donc, qu'une partie du choix entre les variantes, plus particulièrement celles de substance, a à voir avec le sens, selon qu'il serait plus facile à comprendre dans une des collations que l'érudit a sous les yeux. Pour le dire autrement, dans certains cas le choix du texte serait guidé par le sens et non par l'interprétation que le provençaliste fait du texte, ni du style qui correspondrait plus à l'*usus scribendi* du poète, ni encore de la date du manuscrit dont seraient issues les leçons. La différence avec Bentley sur ce point spécifique tient donc à ce que Sainte-Palaye ne suit pas une conjecture qu'il propose grâce à son *iudicium*, mais choisit la version de la collation qui le satisfait le mieux : autrement dit celle qui est la plus simple à comprendre pour lui. La confrontation de la traduction du *sirventes* de l'académicien avec sa version occitane confirme d'ailleurs bien ce qu'il écrit : lorsque la leçon de la pleine page s'avère trop difficile à comprendre, il a recours à la collation qui peut être plus claire. Il arrive aussi que toutes les versions collationnées soient trop difficiles à comprendre parce que le texte a été corrompu, c'est-à-dire altéré par les copies successives si on se fie à un commentaire qu'il note au f. 288v du ms. 3281 à propos d'un poème *Anc no·s poc far major anta* (BEdT 080,003) de Bertran de Born : « la faute du texte des quatre Mss. que nous avons devant les yeux qui paroit n'avoir êté entendu par aucun de ceux qui les ont copiez ». Dans ce cas, l'érudit explique « suppléer » au texte, c'est-à-dire tenter de déduire un sens qui lui paraît le plus correct au regard du reste de la pièce mais aussi du contexte historique auquel le poème peut faire

référence[132] : « # Il y a plusieurs endroits obscurs ou je supplée au texte ». Nous livrons ci-dessous quelques analyses de cette confrontation sur le poème *Ges de far sirventes no·m tartz* (BEdT 80, 020) collationné avec les chansonniers actuels **E** (recueil **E** de Sainte-Palaye) et **F** (recueil **O**).[133] Nous nous intéressons surtout à ce que cette opération nous révèle sur l'élaboration de l'hypothèse du texte. Nous réservons pour le chapitre 11 toutes les remarques concernant la justesse et la qualité de cette traduction.

Bertran de Born dans D (ms. 3093) f. 409	**Ms. 3281 f. 253v-254**
v. 1 Ges de far siruentes no'm tartz	# Je ne veux point differer differer [sic] de faire un sirvente
v.2 Quenanz los fatz ses tortz astanz \\ **Anz lo fatz be ses totz O E** //	& je le ferai de bon cœur.
v.3 Tant es sotils mos geins e marritz \\ **Tan sui suptils d'eingeing et d arte** // \\ **martz//**	Mon esprit est si subtil et adroit
v. 4 Quem sai gardar de totz en ganz \\ **Q'ades n'ai fait tan grant enanz** //	que je ne sai me garentir [sic] de toute surprise ou embuche
v. 5 E sai tant de sort \\ **Qe tan sai de sort** //	& que j'ai sçu si habilement
v.6 Que uec uos mestort \\ **Qe veus m en estort O** // \\ **perqu'ieu n'ai pres aitals enans e tant de sort + rens mi estort E** //	me tirer d'affaire
v.7 Que'il Comte n'il rei no'm forferon rei \\ **rien forfeiron E** //	que le Comte ,{Richard}, & le Roi ,{Henri 2e. d'Agleterre }, ne m'ont pas fait le moindre mal.

La première strophe montre que Sainte-Palaye suit plutôt les leçons de **D** (copié sur l'actuel chansonnier **I** [ms. Paris, BnF fr. 854]), même quand il a du mal à comprendre ce témoin. Au v. 2, par exemple, on peine à comprendre sa traduction et il est certain qu'elle ne reflète ni la leçon de **D** ni les collations. En réalité, l'érudit ne semble comprendre aucun des deux textes, et ainsi il *supplée* au texte comme il le signale au début de sa traduction : « # Il y a plusieurs endroits obscurs ou je supplée au texte ». Il compense l'incompréhension par l'ajout d'une invention qui lui paraît satisfaisante, d'après ce qu'il comprend du reste du texte. Au v. 3,

[132] Dans une traduction au f. 255v du ms. 3281 en effet, l'érudit explique hésiter entre deux sens pour une même lexie selon le contexte historique auquel se rattache le poème et selon le sens global du texte : « Le 1er sens est plus conforme au texte et le 2d. s'accorde mieux avec l'Histoire, et avec ce qui precede. » Si l'érudit ne tranche pas, sa remarque prouve au moins qu'il tient compte de ces paramètres pour traduire le texte et l'établir !

[133] Chansonnier **E** : ms. Paris, BnF, fr.1749. Chansonnier **F** : ms. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiani, L. IV. 106.

la version traduite laisse encore penser qu'il a suivi la leçon de **D**, en faisant de *mos geins* le sujet de *es* sans doute grâce au morphème grammatical –s. Suivre les leçons de **F** et **E** lui aurait plutôt fait adopter le *je* poétique comme sujet puisque les leçons disent bien *sui suptils*. C'est donc bien **D** qu'il suit et qu'il choisit. Mais l'hypothèse est malmenée par la suite du vers : *marritz*. Cette leçon a sans aucun doute gêné l'érudit puisqu'il en a noté les variantes dans la marge : *d arte* et *martz*. Mais malgré ce travail de collation, la traduction n'est guère concluante : *adroit*. Sainte-Palaye n'a pas identifié le substantif *arz* comme *mon art*. Il est à peu près certain qu'il a rejeté la leçon de **D** : *marritz*. Quant aux autres leçons collationnées, aucune ne semble avoir été satisfaisante non plus. Nous ne voyons donc comme seule explication qu'une autre tentative de compensation. Sainte-Palaye essayerait de comprendre *d arde* et proposerait comme traduction *adroit*. En tout cas, l'extrait montre cependant que Sainte-Palaye croise volontiers le texte de la pleine page et les collations lorsqu'il en a besoin.

La suite de la traduction l'illustre plus clairement, car les leçons de **F** et **E** sont parfois plus cohérentes pour le sens. C'est le cas pour le v. 17 dans la troisième strophe, par exemple.

v.16 Mos parsoniers estant gamatz \\ **gaillarz qui a une chose en commun avec quelqu'un** //	Mon Compagnon {parsonnier celui qui partage ma terre avec moi, c'etoit son frere) est si hardï
v.17 Quel uol ma terra a sos enfanz \\ **qe vol la terra mos O E** //	veut avoir la terre de mes enfans,
v. 18 Et eu darai leu tant soi gart \\ **ez eu voill lendar tan sui gartz OE pe gars hon(n)este hom(m)e grave garçon** //	et je veux tant je suis lâche {Garz} lui en ceder une partie ;
v.19 Pos diran que mals es Bertranz	on dira apres cela que je suis un mechant homme
v.20 Tant c'a maluatz port \\ **Qar tot noillo port** //	de ne lui pas ceder le tout, ou de relever de lui, {non loy port}
v.21 N'auran la lur sort \\ **Mas a malvas porx** //	mais il s'en trouvera mal,
v.22 Eu lo li autrei \\ **Venrai \venra/ fe q(ue) us de pladei** //	je vous en repond,
v.23 Quals c'ab mi plaidei \\ **Qals q'ab mi guerre \ plaidei / O E** //	avant qu'il se mette en devoir de disputer {plaidey} avec moi.

Au v. 16, la traduction rend bien le possessif de la première personne de **E** et **F** et non celui de la troisième. De même, dans le vers suivant, il nous semble que le verbe *vouloir* dans la langue-

cible rend la leçon de **F** et **E** plutôt que celle de **D**, puisqu'on y lit le même verbe *voill*. On pourrait même supposer que plus loin, au v. 21, il conserve la conjonction de **E** et **F** dans sa traduction : *mas* rendue par *Mais*. Sainte-Palaye croise donc les textes et choisit d'un vers à l'autre celui qu'il va traduire selon la difficulté de compréhension. Mais il lui arrive également de mélanger au sein d'un même vers plusieurs leçons :

v.24 Pois fis es de uas totas partz \\ **Tan sui \es/ fis de vas totas artz** //	Je suis si loïal en tout point
v.25 Amin sobra uns panz \\ **A mi resta de guerra uns panz \guerral nans** / //	que je remporte l'avantage dans la guerre.
v.26 Pustulla en loill qui menzi partz \\ **Pus tellen son oill quim \men/ parz** //	Je creverai les yeux { pustellen son oill} a qui voudra me l'ôter :
v.27 Pois eu mo comencei enanz \\ **si ben eu commansei enanz** //	c'est moi qui l'ai commencée,
v. 28 Per patz no'm conort \\ **Ges nom desconort** \ **Pois no ma cornort** / //	car la paix ne me convient point,
v. 29 C'as guerra ma cort \\ **Q'ab guerra m confort** //	la guerre seule a droit de me plaire,
v.30 Qu'eu no tem ni crei \\ **Eu nuill autra lei**//	c'est ma seule loï nulle espece de crainte.
v.31 Negun autra lei \\ **Eu non voill ni arei O E** // v.32 Quis uol fassa sos bels ,estartz, \\ **Qui qa fassa sos bos eissarz Qui voudra qui que ce soit pe beaux appartemens beaux logements** //	Les autres chercheront s'ils veulent a se mettre a leur aise, ou a embellir leurs maisons ;
v.33 Quieu m'en sui mes totz temps engranz \\ **Eu men sui totz temps mes en granz je me suis toujours affection(n)é appliqué** //	pour moi je n'ai d'autre ambition
v.34 Com puosca auer cairels e dartz \\ **Com pousca aver cairells e dars O E Elms et aubercs quarreaux fleches** //	que de faire provision de carreaux et de dards, de heaumes, de hauberts
v.35 Cauals e branz	de chevaux, & d'Epées ;
v. 36 C'ab aiso'm conort \\ **confort E reconforte** //	c'est toute ma consolation & toute ma joïe,
v.37 E'm tenc **trac E**/ a deport	

v.38 Assaut e tornei	comme aussi de faire des Assauts, des Tournois,
v.39 D –om nar domnei \\ **le Ms O adjoute \place / ici les 2 derniers vers de cette piece - \ il finit par la** //	d'etre liberal et galant.

Au v. 24, Sainte-Palaye nous semble avoir suivi la collation car sa traduction rend la forme *sui* et pas *es*. En outre, il a également rendu *tant* grâce à l'adverbe d'intensité *si*. Mais d'un autre côté, on remarque aussi qu'il a emprunté des éléments à la leçon **D** : *de tout côté* renvoie à *totas partz* à notre avis. Il mélange donc les leçons pour reconstruire le texte en fonction du sens. Au vers suivant, nous pensons qu'il a également choisi de suivre la collation puisqu'il évoque la guerre. À l'instar des traducteurs modernes (Gouiran 1985, 361 qui évoque aussi Jeanroy), il est confronté au sens énigmatique de *pans* et glose la lexie pour essayer de trouver un sens. La traduction du v. 26 montre aussi qu'il choisit la collation, étant donné qu'il met entre crochets ce qu'il a traduit, comme pour l'indiquer à un éventuel lecteur. Au v. 28, il paraît choisir la leçon de **D** : on retrouve le mot *patz* traduit par *paix*. La traduction indique aussi qu'il aurait plutôt suivi *conort* et non *descornortar*. En revanche, on peut s'interroger sur la conjonction de coordination *car*, qui ne nous semble pas présente dans le texte occitan. Une hypothèse serait que l'érudit aurait fait remonter le *que* explicatif ou causal du vers suivant. Il s'agirait d'une modification volontaire que le provençalsite aurait sentie nécessaire pour la version française. Encore plus loin, au v.34, le provençaliste a probablement jugé que **D** était incomplet, raison pour laquelle il nous semble l'avoir complété avec **E** pour ajouter à l'énumération du vers : *Elms et aubercs*. Plus intéressant encore, au v. 39 il note que la version de **F** s'achève à ce stade : *il finit par la*. Mais il choisit de ne pas suivre ce modèle et poursuit sa traduction sur le modèle d'**E** et **D** : il réfute donc le modèle d**e F** qui peut-être ne lui paraît pas complet. Cela va dans le sens de ce que nous avancions dans notre première partie à propos de la *restitutio* : un des objectifs de Sainte-Palaye dans l'établissement des textes est surtout d'avoir sous les yeux des poèmes complets auxquels il ne manquerait aucun vers.

On constate bien ici que la collation corrige parfois le texte de la pleine page, comme nous l'avions déjà noté plus haut ; en particulier lorsque le texte de **D** est difficile à comprendre. Mais surtout, la traduction révèle que Sainte-Palaye n'hésite pas à mêler les leçons de divers témoins au sein d'un poème pour reconstruire une version du texte qui lui paraît être plus claire pour le sens. Cette façon de procéder s'observe dans de nombreux poèmes dont on dispose des bribes de traduction dans les marges ou une traduction complète dans un ms. à part. La chanson de Bernart de Ventadorn *Lo temps vai e ven e vire* (BEdT 070,030), notamment, a été traduite

dans le ms. 3281 au f. 217v. La seule comparaison de l'*incipit* du texte occitan avec la traduction va dans le sens d'une collation qui aurait permis soit de corriger la pleine page, soit qui aurait tout simplement remplacé la leçon de la pleine page au moment de la traduction, les deux alternatives étant d'une certaine manière reliées : « Lo tems uay euen –uuire\-e uiure \\ e ven e uire A // » traduit par « Les saisons ont leurs revolutions ». L'emploi du substantif *révolution* dans la traduction prouve en effet que l'érudit a choisi la leçon de **C** (ms. Paris, BnF, fr. 856), car il rappelle le sens de l'aller et du retour des deux verbes *ven e uire*. La leçon de **G** était sur ce point très peu claire étant donné qu'elle délivrait la leçon *uiure* qui a ici peu de sens si on croit le *DOM* : « a. 'vivre' b. 'subsister, se nourrir' c. 'se conduire, se comporter' ».

Un autre *sirventes* de Bertran de Born *Anc no·s poc far major anta* (BEdT 080,003) au f. 366 du recueil **D** est aussi traduit dans le ms. 3281 au f. 288v. La comparaison des vers collationnés en occitan avec leur traduction française illustre encore bien le fait que les collations peuvent s'intégrer à la version de la pleine page.

> v.5 « Mi non es greu sil mesclaua \\ **Mi dons nil plai qe m'esclaua [H] E platz a mi dons que me claua [A]** // »
> « & puis qu'il plait a ma dame de me tenir dans son escla[vage] »
> v.11 Fatz cors puois ella tenzanta \\ **Fat cor pus elha t enchanta [A] Fatz corse pos ill ten canta [H]** //
> « Cœur foible & insensé qui te laisses ensorceler »
> v. 16 Per leiamas bubanz \\ **Trop mirays so bobans [A] Per iamais lo bobantz [H]** //
> « mais c'est trop me mettre en colere »
> v. 20 Sel seigner de cui es manta \\ **Fa senhor de cui es manta [A] Lo seinher de cui es manta e [H]** //
> « Le seigneur a qui appartient Mante »

Au v. 5, Sainte-Palaye n'a probablement pas utilisé le texte de **D**. La leçon n'y contient aucune forme verbale à laquelle pourrait correspondre la traduction *plait*, qui doit donc correspondre plutôt aux formes verbales des collations *platz* dans C (c'est-à-dire de Sainte-Palaye **A**) et *plai* dans **M** (c'est-à-dire **H** [ms. Paris, BnF, fr. 12474). Par ailleurs la structure syntaxique de la variante de **C**, verbe impersonnel + complément, se retrouve dans la traduction. Sans doute peut-on supposer que l'érudit aura suivi cette leçon pour la syntaxe, peut-être parce qu'elle lui paraissait plus naturelle, c'est-à-dire plus facile à comprendre : « E platz a mi dons que » traduit par « & puis qu'il plait a ma dame ».[134] Plus loin, le v. 11 présente une traduction qui correspond

[134] Nous laissons encore de côté le sens que Sainte-Palaye donne à la forme verbale des trois variantes : « esclava » ou « me claua » traduit par « me tenir dans son escla[va[ge]». Dans son édition, Gouiran avait vu dans cette forme le verbe « esclavar » qu'il avait traduit par « exclure ». Les traductions s'opposent donc fondamentalement ici. Nous y reviendrons.

davantage aux collations. La leçon de **D** n'était très certainement pas claire pour Sainte-Palaye qui avait d'ailleurs souligné la dernière lexie du vers, « tenzanta », que nous n'avons pas non plus trouvée dans le *DOM*. Ce soulignement est un indice de l'incompréhension du texte que nous avons déjà rencontré précédemment. La leçon de **D** a donc été substituée par les solutions de **C** et **F** beaucoup plus claires et correctes : *enchanter* et ensorceler. La leçon du v. 16 était aussi peu claire à première vue. On a d'ailleurs l'impression que Sainte-Palaye a réécrit le texte car sa traduction du vers ne correspond pas au poème : « mais c'est trop me mettre en colere, ». La remarque est en partie vraie si on ne prend en compte que la leçon de **D**. Comme l'érudit le notait au début de sa traduction, le texte était particulièrement corrompu et les trois manuscrits collationnés entre eux étaient fautifs à cet endroit, signe que ces vers étaient trop difficiles à comprendre pour les copistes. Seule la collation de **M** faisait peut-être exception, mais le provençaliste ne nous semble pas l'avoir choisie. D'après nous, il a plutôt choisi celle de **C** car *mettre en colère* pourrait faire référence à *mirays* et avoir rappelé à Sainte-Palaye l'adjectif *irat*. On retrouve, en outre, *trop* qui se trouve bien dans **C**. Et comme dans les autres leçons, l'érudit ne traduit pas *so bobans* car il ne comprend pas ce mot. On a donc un autre exemple ici de reconstruction du texte où Sainte-Palaye prend la leçon d'un autre manuscrit pour combler le trou et renonce consciemment à ne pas traduire ce qu'il ne comprend pas. Enfin, au v. 20, Sainte-Palaye semble suivre la leçon de **M**, si on se fie à la traduction qui reprend l'article défini de **M** et nom le démonstratif *cel* ou le *fa*.

3.4.2.2 Ajout des vers par la collation pour reconstruire le poème

Cette reconstruction textuelle concerne aussi le souci de disposer du poème dans sa version entière. On avait déjà remarqué en première partie que l'érudit s'attachait à noter en marge tous les vers d'autres témoins qui n'étaient pas conservés dans la version de la pleine page. Nous supposions à ce moment-là que le provençaliste cherchait à avoir sous les yeux une version d'un poème la plus complète qui soit. L'étude des traductions révèle que ces ajouts de vers et de strophes peuvent être intégrés à la version finale du texte choisie pour être publiée.

Dans une *tenzone* de Peirol, *Senher enbertran uns caualiers prezatz* (BEdT366,030), au f. 127 d'**E**, on lit à la fin de la première strophe un ajout de vers issu du recueil **N** (le chansonnier **Q** [ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909]), qui a servi à la collation. La comparaison de cette strophe reconstruite dans le recueil avec sa traduction dans le ms. 3283 prouve que Sainte-Palaye a suivi la collation de **N** (= actuel **Q**) et a ajouté son vers supplémentaire à la fin de la strophe.

Senher <u>en</u>bertran uns caualiers prezatz	Hugue dit au seigneur Bertrand, un hon(n)ête chevalier

ama uan dona et es per leis amatz	aime une Dame qui l'aime aussi
adreitamen e senes tricharia	de bonne foi sans fausseté ;
et ha maint iorn durat lur drudaria	et il y a longtemps qu'ils vivent dans cette bonne intelligence :
mas el ha tant, estat de ,lei uezer	mais le Chevalier a fait-e une si longue absence
\\ **# le Ms N adjoute ce vers Per qe non ausa denant lei uenir N** //	qu'il n'oseroit se presenter devant elle

On le constate bien, la traduction du poème tient compte de la collation de **N** qui est ici ajoutée au texte de **G**. Cet ajout crée une nouvelle version du poème reflétant la réception de l'éditeur et traducteur Sainte-Palaye.

Et cet exemple n'est pas un cas unique. La chanson de Rambaut de Vaqueiras *No m'agrad iuvers ni pascors* (BEdT 392,024) conservée par le recueil **B** (chansonnier **S** actuel [ms. Oxford, Bodleian Library, Douce 269]) au f. 81v a été traduite dans le ms. 3284 aux f. 40r-41v. L'ensemble de la traduction suit comme texte de base la version de **B**, collationnée avec les versions médiévales de **A**, **C** et **S** (soit respectivement **C**, **B** [ms. Paris, BnF fr. 1592] et **T** [ms. Paris, BnF, fr.,15211]) alors que le provençaliste disposait d'une autre version mais moins complète dans le recueil **K** (le chansonnier **D** [ms.Modena, Biblioteca estense universitaria, α.R.4.4, f. 1-261]): « Voy une partie de cette Piece copiée sur le Ms K fol 252 ». L'intérêt de cette version française, au-delà des choix de traduction de l'académicien, consiste surtout en les ajouts de strophe à la fin de la version de **B**. Grâce à un petit signe, l'érudit avait noté en effet qu'avant le premier envoi de **B** (= **S** actuel), le ms. **A** (= **C** actuel) ajoutait un couplet. Dans le ms. 3084 il précise que **C** (=**B** actuel) et **S** (=**T** actuel) le conservent aussi : « # Le Ms A place ici la strophe suivante » (ms. B f. 81v) et « Les Mss. A. C et S. ajoutent ce couplet » (ms. 3284 f. 41v). Ce n'est pas tout : après ce premier ajout, il ajoute même un second envoi que **A** (= **C** actuel), **C** (=**B** actuel) et **S** (=**T** actuel), contrairement à **B** (= **S** actuel), transmettent en plus : « Le Ms A adjoute ici ce second envoy ». Point intéressant, Sainte-Palaye ne prenait pas la peine de stipuler dans cette traduction que cet envoi ne provenait pas de **B** (= **S** actuel) mais des autres témoins. Ainsi, la traduction suit à la fois le texte de **B** (= **S** actuel) mais aussi l'ajout de la strophe de **A**(= **C** actuel), **C** (=**B** actuel) et **S** (=**T** actuel) insérée directement au sein du poème avant le premier envoi, et le second envoi ajouté après le premier. Autrement dit, l'érudit ajoute de nouvelles strophes et les insère grâce à la *restitutio* dans la version française du poème en respectant le schéma traditionnel de la chanson : la strophe est insérée là où **A** (= **C** actuel), **C** (=**B** actuel) et **S** (=**T** actuel) l'indiquent tandis que l'envoi s'ajoute à la fin. Sainte-Palaye recrée le poème en intercalant ces ajouts. De notre côté, il devient finalement

possible de recréer en occitan l'hypothèse du texte qu'il s'était constitué mentalement, en mettant en relation ses commentaires et sa traduction.

Version de B	**Version recréée par S.P. en occitan mentalement**	**Version recréé par S.P. traduction**
1. « No m'agrad invers ni pascors Ni clar temps ni foill de Jaris Qar mos enanz mi par destries »	1. « No m'agrad invers ni pascors Ni clar temps ni foill de Jaris Qar mos enanz mi par destries »	1. « L'hiver ni l'eté {pascor} ne me plaisent, ni le temps claïr ni les feuïlles des jardins, car tout ce qui devoit m'avancer, paroit me reculer »
2. « Pois d'amor m'es fallida flors E'l dolz fruit el gran nes li spies Don jauzi ab plaisen precies »	2. « Pois d'amor m'es fallida flors E'l dolz fruit el gran nes li spies Don jauzi ab plaisen precies »	2. « Apres que j'eus perdu d'Amour la fleur, le doux fruit, le grain, & l'Epi {façon de parler pour dire tout} dont je jouissois si delicieusement comblé d'honneur & de gloire »
3. « Bel armaz et bos feridors Se ges et calabres et pies Et tro car murs nous et antics »	3. « Bel armaz et bos feridors Se ges et calabres et pies Et tro car murs nous et antics »	3. « Je vois & entens des gens de guerre bien armez faire de rigoureuses attaques, je voi & entens des sieges, des machines de guerre {calabres} & des mines {pic} percer de vieilles de nouvelles murailles »
4. « Pero no'm comanda valors Si ben soi iraz et inies Q'eu don gauz a mos enemics »	4. « Pero no'm comanda valors Si ben soi iraz et inies Q'eu don gauz a mos enemics »	4. « Cependant Amour al valeur, ne veut point quelque triote & faché que je sois que je donne a mes ennemis la satisfaction de me voir perdre ma gloire »
5. « Lo Marqes neiora de sors Lo campanes el coms el rics I car montons et salanics »	5. « Lo Marqes neiora de sors Lo campanes el coms el rics I car montons et salanics »	5. « Je voi le Marquis {de Montferrat} elevé en honneur & en dignité, le Champenois {pe Comte de Champagne} & le comte Henri ont secouru Contons, Thessalonique {salonie] »
6. « Anc Alixandres non fei cors Ni Carles n'il Res Lodoïcs Tant honraz nil pros n'aimeric »	6. « Anc Alixandres non fei cors Ni Carles n'il Res Lodoïcs Tant honraz nil pros n'aimeric »	6. « Jamais Alexandre ne fit une pareille & si honorable expedition ; {cors} & Charle{magne} ni le

Roi Louis ni le Preux Aimeri »

Les Mss. A. C. et S. ajoutent ce couplet /

7. \Le Ms. A place ici la strophe suivante /
« Quem ual conquerre ni ricors
Que iam tem eu p(er) pla ricx
Quant er amatz e fis amicx
Em payssia ab erguelhs amors
Quieu non ai mas un sol plazer
Que ai gran terr e gran auer
Qu ades on plus mos poders creys
Na imager hirab me mezeis
Pus mon belh caualier grazitz
E ioys mes lunhatz e faiditz
Don nom uenra iamais conortz
Per qu es mager lira e plus fortz ./A »

7.« **A quoi me servent mes conquetes & mes richesses {ma gloire +} je m'estimois bien plus riche lorsqu'en fidele j'etois aimé ; qu'Amour me repaissoit de courtoisie al d'une belle gloire. Je ne connnois d'uatre plaisir que celui la ; j'ai beau avoir de grands biens & de grandes [couture] plus ma puissance & ma richesse augmente & plus je ressens de douleur au fond de mon Ame, de me voir [couture] et banni de mon bel Cavalier, dont le regret augmente a mesure que je songe a l'impossibilité d'en recevoir jamais aucun soulagement a mes peines ; qu'il n'i a plus aucune ressource a esperer pour moi.** »

7. « Bel dolz Engles francs et ardiz
Corteis enseignaz esserniz
Vos es de tot mei gauz conorz »

8. « Bel dolz Engles francs et ardiz
Corteis enseignaz esserniz
Vos es de tot mei gauz conorz »

8. « 1e. Envoi Beau, doux, franc, hardi, courois, bie ap[couture] et discret {essernitz} Engles ; vous etes le seul principe d'ou la joïe me pourroit revenir {de tot mei gauz co[couture]}ou le seul qui me peut consoler des joïes que j'ai perdu [sic] ; peine puis je vivre en ne vous aiant point ; ou je vis [couture] puisque je vis sans vous »

\Le Ms A adjoute ici ce second Envoy /
« Per uos es donas enuazitz
E jerusalem conqueritz
El regnes de suria estortz
Quels turcx o trobon en lur sorts. »

9. « Per uos es donas enuazitz
E jerusalem conqueritz
El regnes de suria estortz
Quels turcx o trobon en lur sorts. »

9. « 2d. Envoi. Pour vous, Dames sera emporté Jerusalem conquis, & le Roïaume de syrie delivré suivant que les [couture] meme le trouvent dans leurs propheties. {sortz} »

\Le Ms. A place ici la strophe suivante /
« Quem ual conquerre ni ricors
Que iam tem eu p(er) pla ricx
Quant er amatz e fis amicx
Em payssia ab erguelhs amors
Quieu non ai mas un sol plazer
Que ai gran terr e gran auer
Qu ades on plus mos poders creys
Na imager hirab me mezeis
Pus mon belh caualier grazitz
E ioys mes lunhatz e faiditz
Don nom uenra iamais conortz
Per qu es mager lira e plus fortz
./A »

À ce stade, l'ensemble des exemples prouve donc que Sainte-Palaye reconstruit toujours un texte qui lui paraît être le meilleur du point de vue de la clarté et de l'exhaustivité. L'objectif est moins d'éditer une version dans la langue source que d'en fournir une traduction qui sera diffusée par la suite. Cette méthode ne correspond en rien à celle de Bentley puisqu'elle s'appuie avec plus de force sur la collation que ce philologue ne le préconisait. Du reste, rien ne nous indique que si l'érudit suit une variante plutôt qu'une autre, c'est pour respecter un éventuel trait linguistique ou stylistique propre à l'auteur. Tout porte à croire, d'après son commentaire, que l'établissement du texte est guidé par l'intelligibilité du texte et le niveau de difficulté à le comprendre, car de ces paramètres dépend la traduction qu'il veut publier. Le choix n'est donc pas non plus motivé par un critère de qualité entre une version plus ancienne que l'autre. Les méthodes de Bentley et plus classiques suivies par la Ravalière sont donc battues en brèche ici. Sans doute est-ce dû au texte lui-même qui, délaissé depuis plusieurs siècles, appelait un certain effort philologique nécessitant de mettre au point de nouvelles méthodes afin de mieux l'étudier. En fin de compte, Sainte-Palaye est le premier à travailler autant et ainsi sur le texte des troubadours en France. Ce qui signifie mettre au point une méthode de travail philologique qui conviendrait à ce *corpus* extrêmement vaste, difficile à comprendre parfois, à en établir une hypothèse qui permette, à la fin, d'en proposer des traductions. D'ailleurs, sa méthode reflète bien une opération de reconstruction textuelle, étant donné que l'érudit reconstruit une version du texte en s'aidant des collations. Une méthode qui, en fin de compte, est tout à fait approchante de celle des humanistes.

3.4.2.3 Ordre des strophes

Le troisième point important de cette reconstruction concerne l'ordre des strophes. L'étude des traductions nous permet d'en apprendre davantage comme, par exemple, lorsqu'il

n'hésite pas à suivre l'agencement des couplets d'une version en conservant majoritairement comme texte de base celui de la pleine page.

C'est notamment le cas dans le *sirventes* de Bertran de Born *Pos als baros enoja e lor peza* (BEdT 080,031). Sa traduction est conservée aux f.257v-258r du ms. 3281, elle suit en grande partie le texte du recueil **A** (**C** actuel) f. 282, où Sainte-Palaye spécifie dans la marge de tête « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms. **C** piece 194 et celle du Ms G ch 165 ». Il note également que « la 1e strophe est coupée ds le Ms E », et que le texte a été collationné avec **E** (**E** actuel). Au moment où il étudie la version de **A** (**C** actuel), il n'indique pas qu'il en connaît d'autres témoins dans les recueils **D** (**I** actuel) et **I** (**K** actuel) et **O** (**F** actuel). La situation a changé lorsqu'il traduit le texte puisqu'il note l'existence de ces témoins. Surtout, il explique avant sa traduction qu'il suit le texte de **A** (**C** actuel) dans sa majeure partie, mais qu'il l'agence selon l'ordre des recueils **C** (**B** actuel), **D** (**I** actuel) et **I** : « Ms. A 282 fol. 141 R° col 2 Traduction, ou je suivrai l'Arrangement des strophes des Mss. C D & I qui est differend de celui des Mss. A et G et pe O. » Le commentaire atteste donc bien le mélange des traditions. Néanmoins, Sainte-Palaye ne justifie pas son choix éditorial. On pourrait arguer qu'il voit dans l'agencement de **C** (**B** actuel), **D** (**I** actuel) et **I** un sens des strophes qui lui convient mieux que dans **A** (**C** actuel), mais rien ne le prouve. Comparons ces différences ci-dessous grâce aux *incipits* des strophes dans leur langue source et leur langue cible.

Versions occitanes des différents témoins

Recueil **A** suivi pour le texte	Recueil **C** suivi pour l'agencement des strophes
1. « Pus li baron son irat e lor peza D'aquesta patz qu'an faita li duy Rey »	1. « Pois als baros enoia e lor pesa D'aquesta patz q'ant faita li doi rei »
2. « Ben an camiat honor per auoleza Segon qu'aug dir Berguonho-m\n »	2. « Ab ambedos ten hom ad auolesa Car ant fait plait don qecs delor sordei Cinc dugatz a la corona francessa Es'ils contatz son a dire li trei»
3. « si'l reys engles a fait don ni largueza Al rey felip dregz es que l'olh mercey »	3. « Jes aitals patz no meillura proesa Cum aqesta ni autra c'om lo grei »
4. « Jes aital fi no met reys en proenza Cum aquesta ni lautra no'l agrey »	4. « s'il reis engles fetz mais don ni larguesa Al rei felip dretz es q'el l'en mercei »
5. « Lo sort \[sic] / enric dis paraula corteza Quan son nebot ui tornar »	5. « Lo sors henrics dis paraula cortesa Qen son nebot ui tornat en esfrei »
6. « cinc duguatz a la corona franceza E dels comtatz son a dire li trey »	6. « A rei armat lot en hom a flaquesa Qand es en camp e uai penre plaidei »
7. « Vai siruentes papiola de rey Tut'en iras a –les\leo part ualey »	7. « Vai papiol mon siruentes adrei Me portaras part crespin el ualei »
8. « E diguas li'm qu'a tal domna m'autrey // Que iurar puesc marues sobre ma ley »	8. « E digas li q'atal dompna soplei Que –maues\ marues pot iutat sobre la lei »

Version occitane et traduction

Texte occitan de A	Ms. 3281 f. 257-258 traduction
1. « Pus li baron son irat e lor peza D'aquesta patz qu'an faita li duy Rey »	1. « Puisque les Barons sont fachez de la Paix que les deux Rois ont faite »
2. « Ben an camiat honor per auoleza Segon qu'aug dir Berguonho-m\n »	2. « On les regarde tous deux comme des lâches d'avoir fait un accommodement qui deshonore l'un et l'autre, la couronne de France a cinq Duchez et perd trois Comtez »
3. « si'l reys engles a fait don ni largueza Al rey felip dregz es que l'olh mercey »	3. « Cette Paix ni aucune autre que le Roï Henri auroit voulu faire, ne lui fait point honneur ; & il ne devoit point souffrir qu'on diminuât son Domaine puis qu'il avoit Issoudun »
4. « Jes aital fi no met reys en proenza Cum aquesta ni lautra no'l agrey »	4. « Si le Roï d'Angleterre a fait dons et largesses au Roi Philippe celui ci doit lui en rendre graces ; il lui a fait delivrer des Monnoïes d'Angleterre »
5. « Lo sort \[sic] / enric dis paraula corteza Quan son nebot ui tornar »	5. « Le fort Henri profera une noble maxime lors qu'il vit revenir son neveu tout effraïé & sans Armes & qu'ainsi desarmé »
6. « cinc duguatz a la corona franceza E dels comtatz son a dire li trey »	6. « Un Roi armé est tenu pour un lâche lorsque s'étant mis en campagne il entend a aucune espece d'accom(m)odement & suivant ce que j'entens dire »
7. « Vai siruentes papiola de rey Tut'en iras a –les\leo part ualey »	7. « Papiol va porter mon sirvente tout droit ou sur les Rois vers ou par de la Creppy »
8. « E diguas li'm qu'a tal domna m'autrey // Que iurar puesc marues sobre ma ley »	8. « Et dis lui que j'aime telle Dame, ou je me livre a telle Dame qui est j'en jure ma foï »

La comparaison de la traduction illustre le croisement des traditions sur plusieurs plans. C'est bien le texte du recueil **A** qui est globalement suivi dans sa totalité dans la traduction, sauf quelques exceptions. La strophe n°3 en français, notamment, suit davantage **C** :

« Jes aitals patz no meillura proesa
Cum aqesta ni autra c'om lo grei »

« Cette Paix ni aucune autre que le Roï Henri auroit voulu faire, ne lui fait point honneur […] »

Sur le plan de l'agencement, nos tableaux illustrent que c'est le recueil **C** qui est suivi cette fois. D'une version à l'autre, les strophes 1, 5, 7 et 8 ne bougent pas, contrairement aux autres, mais :

- la strophe n°2 de **A** devient la 6e en français comme dans **C** ;
- n°3 d'**A** devient n°4 ;
- n°4 d'**A** devient n°3 ;
- et n°6 d'**A** devient n°2.

Un examen plus approfondi de l'exemple révèlerait probablement encore que l'entremêlement des témoins est plus conséquent que nous ne le montrons ici, en particulier pour le texte même si Sainte-Palaye prétend suivre **A**, et beaucoup plus important. De toute évidence, il suit majoritairement ce recueil, mais ne s'interdit pas de choisir **C** comme il choisirait une collation de marge lorsque la pleine page ne le satisfait pas.

En fin de compte, la version finale du *sirventes* ne correspond totalement à aucun des deux recueils évoqués. Au-delà de la nouveauté induite par le changement linguistique, cette nouvelle version constitue une troisième hypothèse du texte résultant d'une véritable reconstruction textuelle opérée par l'académicien. L'état du texte final que celui-ci propose ne correspond en rien à un état ultérieur, et nous pensons que l'éditeur en est parfaitement conscient. Les critères observés qui guident jusqu'ici son travail sont avant tout : la clarté du système linguistique des vers – d'où la nécessité de la collation pour percer l'obscurité de l'ancienne langue - et le sens global du poème qui revient à parler de la cohésion des strophes entre elles – ce qui explique la comparaison de l'agencement des couplets dans les autres mss.. La reconstruction de Sainte-Palaye n'en est pas encore à s'affranchir complètement des témoins, l'érudit ne cherche pas à reconstruire un *sirventes* selon l'idée qu'il se fait de sa version originelle, de ce que nous appellerions l'archétype. La reconstruction puise dans les ressources des témoins. Elle en extrait ce qui semble pertinent à l'érudit pour aboutir à un état du texte qui ne prétend être ni une version d'auteur, ni l'exemplaire le plus ancien, mais la version qui propose de faire sens.

Conclusion

Notre étude révèle donc que la méthode de travail de Sainte-Palaye est plurielle. D'un côté, le provençaliste emprunte des habitudes de critique textuelle aux philologues humanistes : il porte un certain intérêt à la justesse de la lecture des manuscrits, intervient pour corriger des

graphies qui nuisent au sens ainsi qu'à la grammaire,[135] enfin il pratique la *restitutio* pour reconstruire les poèmes lorsqu'ils lui semblent incomplets. Néanmoins, cette *emendatio* est généralement d'ordre paléographique et ne concerne surtout que les erreurs de son scribe. Il n'est jamais question de retoucher les erreurs grammaticales que des copistes médiévaux auraient commises. Par conséquent, l'étape de transmission des textes de l'époque médiévale passe par un système global où les témoins ne sont jamais hiérarchisés. Nous confirmons donc ici ce que Gossman écrivait et adhérons à la justification qu'il proposait : Sainte-Palaye peine à discriminer les *codices* médiévaux qui à ses yeux sont de valeur égale (Gossman 1968, 226). Nous ajouterions à cela que son expertise, liée à ses compétences paléographiques et linguistiques, lui permet pour l'instant de corriger les étapes de transmissions les plus récentes et de suspecter seulement des problèmes dans les exemplaires anciens. Des problèmes que la collation permet généralement de régler. Cela constitue donc, pour ainsi dire, la pierre angulaire de son travail sur les poèmes des troubadours. Peu confiant dans ses connaissances, le provençaliste paraît compter sur le témoignage des manuscrits pour lui proposer des validations à ses conjectures, des corrections de toutes sortes, des solutions aux problèmes de sens des poèmes et des leçons plus pertinentes que celles de la pleine page.

Cela ne signifie pas pour autant que l'érudit ne suive pas en partie certains principes de la méthode de Bentley. En plus d'étudier la langue et le style des troubadours, l'académicien se risque parfois à proposer des corrections du texte médiéval. Des amendements qui ne concernent pas la graphie mais le sens des vers. Toutefois, il s'agit moins d'amender une vieille erreur qui travestirait l'*usus scribendi* ou le message de l'auteur (principe de Bentrley), que de rétablir l'intelligibilité du texte de façon générale. Sans doute est-ce dû au fait que Sainte-Palaye, contrairement à Bentley pour Horace ou les textes bibliques, est le premier à étudier avec une telle rigueur le texte des troubadours. C'est à lui que revient la tâche de proposer un premier sens global du texte que d'autres philologues pourront retoucher, critiquer, réviser, voire améliorer.[136] Sainte-Palaye tient de Bentley la conscience historique des textes et la nécessité impérieuse de saisir l'histoire de leur transmission. Mais il ne va pas jusqu'au bout de cette pensée : l'urgence est surtout d'établir le texte pour la première fois en ayant conscience qu'il lui a été transmis grâce à différentes strates de transmission. D'où, certainement, l'intérêt qu'il porte à la langue, à la métrique et au style des poèmes, que nous aborderons dans les chapitres suivants, et qui confirment bien le lien entre Bentley et son travail.

[135] Donc, dans une certaine mesure, il corrige quelque peu la grammaire du texte.
[136] En ce sens, Gossman avait tout à fait raison de dire à propos de son travail général sur la littérature médiévale : « Sa tâche n'était pas d'améliorer une tradition d'érudition, mais d'en fonder une. » (1968, 225).

À la croisée de plusieurs méthodes, Sainte-Palaye fait donc face au texte des troubadours en recourant à tous les outils dont il dispose. Raison pour laquelle il est difficile d'employer une étiquette pour définir instantanément sa méthode. En quelques mots, on pourrait peut-être résumer les choses ainsi : le travail se fonde sur les étapes traditionnelles de la *recensio* et la *collatio* des témoins, permettant de lever les difficultés que chacun d'entre eux soulève à leur lecture. La conjecture est surtout opérante pour le domaine graphique dans l'étape récente de la transmission des poèmes. Toutefois, l'érudit y recourt aussi pour quelques cas rattachés à l'époque médiévale de la transmission. L'*emendatio* qui suit n'est pas encore du seul fait du philologue, elle est souvent proposée ou confirmée par un témoin (d'où la place majeure qu'occupe l'opération collation). Rien de plus normal, étant donné que l'occitan médiéval et le sens global des poèmes sont encore mal connus à l'époque. Sa méthode tend vers celle de Bentley mais est toujours rattrapée par les anciens principes philologiques rassurants des humanistes à cause de la nouveauté que représentent les textes des troubadours.

Quant à savoir quel état du texte l'académicien cherche à atteindre, nous ne pensons pas qu'il corresponde à l'*archetypum* des humanistes, ni à un autre qui annoncerait celui de Lachmann (Timpanaro 2003, 26). Sainte-Palaye opère une reconstruction du texte grâce à tous les témoins dont il dispose. Il les compare, les croise, emprunte une leçon à l'un et un ordre des strophes à l'autre. La première version finale à laquelle il aboutit ne prétend pas refléter une version qui ait existé un jour, mais propose un premier sens du poème tel que l'éditeur l'a entendu. Sainte-Palaye est encore loin des conceptions d'archétype qui viendront ensuite : l'urgence de l'instant est de donner une lecture à l'objet ancien. Peu importe qu'elle diffère de ce que son créateur avait prévu, dans la réception de Sainte-Palaye l'essentiel est la survie du poème.

Chapitre 9 - Le texte critique des marges des chansonniers 3091-3100 première partie : essai d'étude et d'interprétation des gloses linguistiques

À côté de la forte densité de commentaires de philologie (673 occurrences) et de traduction (1 794 occurrences) dans notre manuscrit témoin, la catégorie des notes linguistiques paraît très peu représentée, avec seulement 126 notes pour un *codex* de 508 folios. Ce qui en fin de compte représente 4.32% du volume total de texte critique des marges (rappelons-le, 2 914 commentaires au total)[137]. Il ne fait aucun doute, à l'aune de cette quantification, que l'orientation principale du travail de Sainte-Palaye était de nature philologique et éditoriale. La première position des gloses de traduction prouve aussi de façon incontestable que la fin de ce labeur consistait en la diffusion des textes au public en les lui rendant accessibles. Pour autant, éditer, comprendre, puis traduire un texte engage nécessairement un travail de nature linguistique qui a à voir avec la compréhension et la connaissance du système de la langue-source de ce texte ; ne serait-ce que pour être en mesure de corriger quelques leçons trop fautives ou erronées qui ne pourraient demeurer telles quelles. Le travail de Sainte-Palaye ne pouvait donc pas faire l'impasse d'une étude de la langue du *trobar*, aussi mince et discrète soit-elle, pour pouvoir entendre les textes et les diffuser.

Dès le début du siècle, d'ailleurs, le problème de la compréhension de l'occitan médiéval et de son fonctionnement avait déjà préoccupé d'autres provençalistes, en particulier Pierre de Galaup de Chasteuil (1644-1727) qui s'était plaint à Madame de Simiane de sa difficulté à comprendre les manuscrits :

> J'aimerois mieux traduire la langue chaldéenne ou syriaque, ou même l'iroquoise que notre ancienne langue provençale qui est à peu près aussi difficile à entendre […] que les poësies des premiers trouvaires romanciers ou jongleurs françois. (cité dans Stéfanini 1969, 209).

Sans doute Mazaugues a-t-il lui aussi rencontré ces mêmes difficultés, en dépit des affinités de l'ancienne langue avec l'occitan moderne, qui est probablement encore, pour une grande partie des habitants d'Aix, qu'ils maîtrisent et écrivent le français ou non, « la langue de tous les jours » (Brun 2019 [1935], 371). Il avait, en effet, entrepris avant Sainte-Palaye, on s'en souvient, l'élaboration d'un *Dictionnaire ou explication des mots provenceaux les plus anciens* (ms. Aix-en-Provence, Méjanes 778). Sans contredit, provençalistes comme érudits parisiens,

[137] Notre pourcentage a été calculé grâce au produit en croix : $\frac{126 \times 100}{2914} = 4.32$

tous ont senti la nécessité de travailler sur la langue parallèlement à leurs autres entreprises érudites nécessitant de comprendre les textes, et ont donc entrepris de constituer des dictionnaires et des glossaires (Fabié 2014, § 9)[138]. Porte d'entrée, en quelque sorte, la plus répandue de l'étude de la linguistique occitane sous l'Ancien Régime, le travail lexicographique est déjà bien entamé lorsque Sainte-Palaye rédige avant 1740 (Fabié 2021, 87) son *Glossaire provençal* (mss. Paris, BnF, Moreau 1568-1571) et avant 1770 au plus tard (Schlieben-Lange 2002, 78) le *Glossaire des troubadours (mss. Paris, BnF, Moreau 1572-1581),* qui ont déjà été expertisés par Brigitte Schlieben-Lange (1990 et 2002) ainsi que David Fabié (2021). Néanmoins, excepté ces travaux, la recherche ne s'est à notre connaissance pas penchée sur le reste du travail linguistique de l'érudit, réduisant ainsi son œuvre au domaine strictement lexicographique. Peut-être est-ce en partie lié à la faible quantité d'études réalisées, d'un point de vue global, sur l'histoire de la linguistique romane (Swiggers 2001, 38) avant sa professionnalisation au XIXe siècle…

D'un autre côté, on a très souvent présenté Sainte-Palaye avant tout comme un philologue (Droixhe 1978, 149) particulièrement compétent en paléographie (Colombo Timelli 2003, 19-20 ; Maulu 2007, 238), et dont les relations ont davantage abouti à de grands projets éditoriaux plutôt que de grandes avancées linguistiques. Son amitié avec le Marquis Antoine-René de Voyer de Paulmy (1722-1787), le Comte Louis-Élisabeth de la Vergne de Tressan (1705-1783) et Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy (1737-1800) — qui considère d'ailleurs le provençaliste comme son « maître » — (Poirier 1977, 15 et 25 ; Gossman 1968, 187), a incontestablement joué un rôle considérable dans les publications de la grande collection *Bibliothèque Universelle des Romans* à partir de 1775. Un de ses extraits du *Roman d'Erec et Enide* a d'ailleurs été choisi pour constituer un volume de cette collection (Middleton 1988 ; Carleton et Colombo Timelli 2001). Bien avant cela, l'érudit avait aussi publié une traduction complète d'*Aucassin et Nicolette* dans le *Mercure de France*, et en avait ainsi permis une première diffusion auprès du public : *Histoire ou Romance d'Aucassin & de Nicolette, tirée d'un ancien Manuscrit* (1752, 10-64). Philologue, éditeur, traducteur, sont autant d'étiquettes dont se sert la recherche pour qualifier l'érudit, sans jamais en utiliser aucune autre qui révélerait un tant soit peu son éventuel labeur linguistique. Et pour cause, ses publications auprès du public non spécialisé de l'Académie n'ont toujours consisté qu'en des éditions et traductions de textes littéraires dont la phase de travail linguistique était totalement invisible. Sans doute se trouve-t-il ici une deuxième cause du manque de recherche pour son travail linguistique : l'étiquette

[138]« Il seroit à souhaiter que quelqu'un voulût travailler à nous rendre intelligible nos troubadours ; ce seroit une matière encore où il y auroit beaucoup de découvertes à faire. » (cité dans Stéfanini 1969, 211).

de philologue et les publications du provençaliste ont probablement masqué cette partie de son travail, qu'il nous incombe d'aller examiner dans ses manuscrits pour pouvoir en mesurer l'importance et l'étendue.

L'examen de ses chansonniers révèle la présence de gloses particulièrement intéressantes, attestant non seulement un effort de compréhension du système linguistique de l'occitan, mais aussi un travail d'étude qui parfois ne semble pas toujours servir uniquement le projet philologique et éditorial de l'érudit. Loin de se borner au domaine lexicographique, plusieurs commentaires étudient la morphologie verbale et nominale de l'occitan médiéval, tandis que d'autres le comparent à des parlers dialectaux ou des langues soutenues par un pouvoir politique. Dans d'autres cas encore, quelques gloses s'intéressant au lexique établissent des étymologies pour servir plusieurs objectifs, et elles mettent en évidence des relations lexicales entre elles : entreprise que l'érudit ne fait pas dans ses glossaires et que l'on considère pourtant avec son mémoire *Remarques sur la langue Françoise des XIIe et XIIIe siècles* (1756) comme ses principaux, sinon peut-être uniques, travaux ayant trait à la linguistique…

Au regard de notre étude sur les mss. de l'érudit, notre hypothèse est donc la suivante : le travail linguistique de l'érudit, sous forme de notes de marge, est peut-être plus que l'expression du travail de compréhension de la langue du texte dans la perspective d'une traduction, ou en tout cas le reflet d'un travail limité au domaine lexicographique qui ne mettrait pas en avant la finesse et les particularités du système de l'occitan médiéval. Une étude de ces commentaires, qui interrogerait leur pertinence, leur résonnance dans les débats et les recherches linguistiques du siècle, pourrait certainement nous en apprendre davantage sur bien des points : à commencer par les méthodes que l'érudit utilisait pour travailler une langue médiévale, sa position vis-à-vis des théories linguistiques de son siècle, ou encore la situation et le rôle de ses notes de marge dans le paysage érudit de l'Académie. Encore au-delà de ces questions très spécialisées, ces notes invitent à s'interroger sur le statut, l'importance et le poids que nous pouvons donner à cette forme de texte-critique. Ces gloses, malgré leur place dans les marges des mss., ont-elles pu participer à l'avancée des connaissances générales sur la langue médiévale ? D'un point de vue méthodologique, comment présenter et démontrer la pertinence d'une étude linguistique menée dans un manuscrit de travail préparatoire, et même dans un espace qui finalement tient plus du statut de *document* que de la banale *marginalia* de confection encadrant et protégeant le texte (Labère 2013, 28).

Afin de vérifier notre hypothèse et éprouver toutes ces observations, nous avons effectué un travail de relevé systématique des commentaires linguistiques que conserve le ms. 3094 (on retrouvera ce relevé en annexe). Puis, nous les avons analysés en tenant compte du contexte de

la strophe, du vers, du syntagme qu'ils concernaient. Néanmoins, notre rédaction fait apparaître un classement anthologique de certains de ces commentaires, que nous avons choisis selon que leur analyse nous semblait pertinente pour illustrer le travail linguistique de l'érudit, ou qu'ils nous permettaient de vérifier notre hypothèse. Nous avons également intégré à cette anthologie des notes issues des recueils modernes **A**, **B**, **C** et **D,** que nous avions déjà relevées de façon systématique dans nos travaux de master car elles décrivaient ou étudiaient des phénomènes linguistiques que l'érudit laissait de côté dans **E** et **G**. Quelques-unes proviennent également des manuscrits de traduction (mss. Paris, BnF, Arsenal 3281-3284), mais elles sont beaucoup moins nombreuses. Cette sélection de commentaires issus de plusieurs recueils tente d'illustrer la richesse et l'étendue des études de langue de l'érudit qui ne peuvent pas être mesurées par l'inspection d'un seul témoin, étant donné que les mss. de Sainte-Palaye forment une somme de travail.

Sans prétendre apporter une réponse définitive aux interrogations que nous posons, nous espérons surtout proposer des pistes de réflexion que d'autres études pourront compléter, invalider, confirmer ou perfectionner. Ce faisant, nous nous efforcerons d'illustrer l'intérêt de ces commentaires de marge, autant du point de vue de leurs apports pour la linguistique que pour les hypothèses que nous pouvons en tirer sur la réception de l'érudit. Nous espérons réussir à identifier une partie de la réception linguistique de Sainte-Palaye à partir de ses notes de marge — extrêmement brèves, succinctes, écrites avec des abréviations et vraisemblablement non destinées à être lues par autrui — et en démontrer la valeur ainsi que l'importance dans une étude portant sur la réception des textes.

1. Les descriptions érudites de la langue

Le premier point à souligner dans le cadre de cette petite étude est que quelques commentaires linguistiques s'avèrent être de véritables descriptions objectives de la langue, concernant essentiellement la morphologie, le lexique et divers phénomènes sémantiques ou d'usage différant avec d'autres idiomes.

Les notes de ce type sont souvent peu développées et très incomplètes. Nous n'avons d'ailleurs pas trouvé de commentaires où Sainte-Palaye aurait tenté de reconstituer le paradigme complet d'un verbe conjugué au présent de l'indicatif, par exemple. L'explication est très simple, l'étude de la langue pour elle-même n'est pas l'objectif des érudits du siècle, et « l'objet de la grammaire n'est pas la parole en tant que telle : c'est la parole dans sa fonction de tableau de la pensée » (Swiggers 2001, 79). La description d'un idiome, quel qu'il soit, consiste souvent

d'abord en l'étude de la logique et de la pensée humaine avant celle de sa formulation (voir Swiggers 1984 et 1986). Dans ces conditions, il n'est donc pas question de rédiger une grammaire d'occitan pour Sainte-Palaye. Néanmoins, cela ne signifie pas pour autant que l'érudit ne se soit pas parfois prêté à l'exercice de la description de la langue et à l'explication très succincte de son système, même si ses notes n'étaient destinées qu'à lui-même sinon à ses collaborateurs.

Parmi elles, celles sur la morphologie y ont la part belle car elles couvrent davantage de paramètres que les notes relatives au lexique. Elles peuvent en effet concerner le système nominal, adjectival ou verbal et, dans ce dernier cas, s'intéresser à plusieurs tiroirs verbaux, voire à plusieurs modes. Sauf erreur de notre part, le fait est nouveau dans l'histoire de la description de l'occitan, puisque jusqu'à présent les efforts des érudits étaient surtout orientés vers le lexique. Sainte-Palaye se démarque donc de ses prédécesseurs par cet aspect, même si comme ces derniers il rédige encore des ouvrages lexicographiques d'occitan qui sont, en fin de compte, les plus aboutis que l'Ancien Régime ait connu jusqu'à lui en France : « les travaux de Sainte-Palaye constituent un saut qualitatif dans la lexicographie de l'occitan ancien par leur vaste nomenclature et par la rigueur avec laquelle les occurrences sont relevées et référencées. » (Fabié 2021, 92) Cet intérêt pour la morphologie étant nouveau, et la variété des domaines abordés y étant beaucoup plus vaste, nous avons choisi de traiter ce type de commentaires en premier lieu : il s'agit, à notre avis, d'une avancée majeure que seul le travail de Sainte-Palaye présente à notre connaissance pour la période qui nous intéresse. Nous avons ensuite traité les notes relatives au lexique et repoussé à la fin de cette première partie les commentaires de linguistique comparée car ils ne relevaient plus du même type de description du système de l'occitan en ce qu'elles recourent à une autre méthode pour le comprendre.

1.1 Morphologie verbale

Du point de vue de la morphologie verbale, on distingue globalement trois types de remarques importantes de la part de Sainte-Palaye.

1.1.1 Le cas du futur périphrastique

La formation du futur paraît être le phénomène verbal l'occupant le plus. Si certains commentaires se limitent à en signaler la présence, d'autres, en revanche, en détaillent très succinctement la formation avec beaucoup de justesse :

> futur formé de l'infinitif et du verbe substantif dar vos em nous vous donnerons. (à propos de *Per amor soi gai* [BEdT 244,008] de Guiraut d'Espaigna dans **E**, f. 294) ;
>
> futur formé de l'infinitif pe trobarem lo. (à propos de *Totz hom qui be comens'e be fenis* [BEdT 217,007] de Guillem Figueira dans **G**, f. 422) ;

> futur p clamaran uos (à propos de *Estat aurai estas doas sazos* [BEdT 234,011] dans **D**, au f. 487) ;
>
> futur formé de l'Infinitif (à propos de *Mir Bernart, mas vos ay trobat* [BEdT 435,001] dans **G**, f. 357)

On constate bien l'extrême brièveté des deux dernières notes de l'érudit. Elle pourrait limiter nos possibilités de commentaires si nous ne disposions de plusieurs exemples que nous pourrions comparer. Surtout, il serait très difficile, voire impossible, de comprendre ces notes, si on ne les faisait dialoguer avec les éléments de la pleine page qu'elles sont censées commenter. Employés en parallèle, ces deux procédés nous permettent d'étudier efficacement ces quatre exemples de commentaires, très édifiants sur les questions qui nous préoccupent.

Le premier commentaire nous détaille très précisément la construction du futur de l'indicatif, bien identifié par l'érudit, en mentionnant tous les éléments de sa construction : « de l'infinitif et du verbe substantif ». On remarque, ici, que Sainte-Palaye recopie la forme telle quelle et la traduit aussitôt. Cette façon de faire est assez rare. On le remarque d'ores et déjà en comparant ce cas aux trois autres qui suivent et, en particulier, au deuxième, certes un peu moins détaillé mais tout aussi instructif que le précédent. On y retrouve encore la mention du futur formé grâce à l'infinitif. Le provençaliste a, ainsi, parfaitement compris que le futur était formé du rapprochement d'un infinitif et d'un auxiliaire accolé à la forme verbale infinitive. Mais la suite du commentaire nous en apprend bien davantage, surtout lorsqu'on la compare au segment de la pleine page qui a suscité ce commentaire et que nous éditons en gras : « E **trobar lem** otramar ses falhensa », édité dans l'édition de Paterson (2013, 13.ix) en « e trobar l'em oltra mar, ses falhensa ». La glose de Sainte-Palaye fait apparaître qu'il a, d'une part, parfaitement analysé le graphème ‹l› comme le pronom complément d'objet du verbe *trobar*. Il le rétablit ensuite sous sa forme non élidée. Cette glose démontre, d'autre part, qu'il est conscient que l'infinitif et l'auxiliaire peuvent être disjoints par un pronom. Cas qu'on appelle aujourd'hui la tmèse : Infinitif + pronom + auxiliaire (disjoint dans ce cas) → *dir vos ai*.

Mais à la différence du premier commentaire, Sainte-Palaye ordonne différemment les constituants : *trobarem lo*, soit infinitif et auxiliaire (soudés) + pronom. Pourquoi, donc, ordonner autrement les constituants ? On pourrait supposer que ce nouvel ordre paraît peut-être plus intuitif, pour ne pas dire plus clair, à un locuteur du français du XVIIIe siècle. Par *clair*, nous songeons surtout à l'opinion du siècle, issue de la théorie d'Henri Étienne Vaugelas au XVIIe siècle, selon laquelle le français aurait plus de clarté que les autres langues, au prétexte que ses mots suivraient l'ordre de la pensée (Ricken 1978, 16) : « nous suivons exactement en tous nos discours l'ordre de la pensée qui est celui de la Nature ; que conclure delà, sinon que notre

langue est la plus naturelle & par consequent la plus acomplie ? » (Le Laboureur 1699,174). Quoique cette opinion fasse débat à l'époque, la clarté du français est soutenue par de grandes figures, notamment Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique* :

> Le génie de cette langue est la clarté et l'ordre : car chaque langue a son génie, et ce génie consiste dans la facilité que donne le langage de s'exprimer plus ou moins heureusement, d'employer ou de rejeter les tours familiers aux autres langues. Le *français* n'ayant point de déclinaisons, et étant toujours asservi aux articles, ne peut adopter les inversions grecques et latines ; il oblige les mots à s'arranger dans l'ordre naturel des idées. (Voltaire 1879 [1764], 184)

Au vu de ces théories, irradiant les milieux érudits et occupant des philosophes que fréquente Sainte-Palaye, il ne serait pas absurde de supposer que ce dernier ne tente, finalement, que de rétablir un ordre des constituants lui semblant plus clair. À défaut de preuve, l'hypothèse mérite au moins d'être formulée, étant donné qu'on passe d'une forme pour le moins étrange pour un locuteur du français classique, infinitif + pronom + auxiliaire, à une autre déjà plus familière, infinitif et auxiliaire (soudés) + pronom. Maintenant, de là à penser que le provençaliste considère que l'ordre occitan est illogique, et qu'il émette un jugement derrière son commentaire, rien ne le prouve comme rien n'empêche de le supposer… si ce n'est, certainement, son intérêt et son désir renouvelés maintes fois de démontrer l'utilité de la littérature médiévale pour l'Histoire, dont celle de la langue (Sainte-Palaye 1756, 671).

Dans les trois autres commentaires, l'érudit identifie le même processus de construction du futur que nous venons de citer en réordonnant de la même manière ses éléments. Par rapport aux précédents, leur intérêt n'est pas saillant de prime abord ; ce n'est qu'une fois analysés dans le dialogue qu'ils entretiennent avec la pleine page qu'ils révèlent toute leur pertinence. En effet, le deuxième exemple ne commente pas une forme du texte mais une autre, inscrite dans la marge de droite dédiée, on l'a vu, à la collation. Il s'agit ici, en l'occurrence, d'une leçon du recueil **A** que Sainte-Palaye a retenue car elle était absente du texte de **G** : « clamar uos an fenhedor per usatge **A** ». Dans le dernier commentaire, enfin, la forme du futur identifiée voit son infinitif et l'auxiliaire séparés par deux pronoms. Pour autant, cet agencement ne dérange pas Sainte-Palaye qui ne prend pas même la peine de souligner la forme dans le texte de la pleine page : « et ieu donar lo us ai+y onrat » édité par Harvey et Paterson (2010, 1166) en « et ieu donar lo.us ay onrat ».

À ce stade, ce genre de petits relevés paraît anecdotique, d'autant plus que Gossman avait déjà mentionné cette découverte de Sainte-Palaye :

> Les chercheurs récents ont eu tendance à attribuer à Raynouard la première étude sérieuse du futur périphrastique avec habeo, de la même manière on lui a aussi

> attribué la première édition du *Descort Plurilingue* de Raimbaud de Vaqueiras. En réalité, ici comme ailleurs Raynouard était précédé de Sainte-Palaye. (1968, 206-207)[139]

Mais ce développement très succinct ne mesure pas l'ampleur de la compréhension de ce processus de formation du futur par Sainte-Palaye ; il n'illustre pas non plus la manière dont l'érudit commente et met au jour ce savoir. Or, l'étude minutieuse de quelques exemples suffit à mesurer l'étendue des connaissances de l'érudit, pour peu qu'on fasse dialoguer le texte-critique avec la pleine page. Précisément, ici, ce dialogue nous permet d'établir qu'en plus de savoir identifier le futur roman avant Raynouard, le provençaliste est à même de le reconnaître dans des cas complexes ou, du moins, peu clairs peut-être pour un siècle où l'ordre des éléments d'une phrase ont toute leur importance. Mais finalement, on le constate d'ores et déjà, ces commentaires brefs sont descriptifs et se fondent sur l'expérience du texte et sur sa fréquentation. Rien, donc, qui ne dépare avec l'empirisme de Locke, selon lequel la connaissance ne provient que de l'expérience et qui imprègne profondément le développement de la grammaire à l'époque (Swiggers 2001, 78).[140]

1.1.2 L'expression du passé

S'agissant du système verbal, si la formation du futur est sans conteste l'un des phénomènes linguistiques intéressant le plus l'érudit, l'on note quelques commentaires relatifs à l'expression du passé. On lit, en effet, au f. 81v de **B** en face d'un vers de *Ja no cugei vezer* (BEdT 392,020) de Raimbaut de Vaqueiras : « preterit de pouvoir put »[141]. Le vers appelant la note est certainement « Mal anc pog **Malam poc* \ *pot* A/ *tant* CA / tan plazer ». Il a été collationné tel que nous le retranscrivons ici. Toutefois, la remarque de Sainte-Palaye ne peut concerner la forme *pot* extraite de **A**, puisqu'il s'agit de la P3 du présent de l'indicatif. C'est donc plutôt à partir de **B** ou de **C** que l'érudit a probablement rédigé son commentaire tout à fait juste, du reste : *poc* est bien la forme de P3 du prétérit enregistrée dans les grammaires actuelles (Anglade 1921, 340 ; Romieu et Bianchi 2006 [1999], 96 ; Roncaglia 1965, 109). Quoi

---

[139] « Recent scholars have tended to attribute to Raynouard the first serious study of the periphrastic future with habeo, just as Raynouard has also been credited with the first edition of Rambauld de Vaqueiras'Discors plurilingue. In fact, here as elsewhere, Raynouard was preceded by Sainte-Palaye. »

[140] Nous précisons que cet intérêt particulier pour la construction du futur de l'indicatif n'est pas propre au ms. 3094. Nos relevés des commentaires de ce type dans les mss. 3091-93 aboutissent aux mêmes observations : « futur formé de l'infinitif pe dara la mi me la donnera » f. 176r recueil **A** « futur formé de l'infinitif Efforsar mai encar » f. 9.13 recueil **B** « futur formé de l'infinitif » f. 76r recueil **B** « future forme de l'infinitif formée nous disons qu'elles sont a me faire / me feront » f. 42r recueil **B**.

[141] À l'instar d'autres commentaires qu'on peut lire dans les recueils, celui-ci obéit au schéma suivant : identification du temps occitan et traduction en français. La forme *put* n'est donc pas une erreur de copie de Sainte-Palaye mais la P3 au passé simple de *pouvoir*.

qu'il en soit, cette note montre que le provençaliste tire sa connaissance de ce temps grâce aux textes, de la même manière qu'il procédait pour le futur.

1.1.3 L'impératif

De même, d'autres commentaires attestent également un intérêt pour l'impératif. On relève, par exemple, dans *Totz mos cors e mos sens* (BEdT 133,014) d'Elias Cairel :

> infinitif pour l'imperatif ne crains pas si fait oui (**G**, f. 428)

Le segment concerné est souligné dans le groupe de vers suivants : « vay li denan | merceyan // non aus**,** per que **!** car ual tan // non ˌduptarˌ| si fas uay bar ». L'érudit a parfaitement compris la valeur de défense exprimée ici grâce à l'infinitif précédé de la négation et non grâce au subjonctif (Jensen 1994, 213 ; Sibille 2006, 36)[142].

On suppose que cette identification est facilitée par la connaissance de l'ancien français qui, à la P2, forme lui aussi la défense avec un infinitif accompagné de la négation (Buridant, § 625). Ce qui revient à dire que la comparaison implicite entre les deux langues lui aurait permis d'identifier ce mode. Mais y a-t-il vraiment eu comparaison entre ces dernières dans le cas présent ? Aucune inscription sur le folio ne le prouve ; mais d'un autre côté, les confrontations lexicales entres celles-ci, et sur lesquelles nous reviendrons un peu plus loin, invitent, au moins, à se le demander. Sur le fond, certes, peu importe la façon dont Sainte-Palaye parvient à identifier ce tour, l'essentiel étant de constater que sa connaissance de la langue est plus étendue qu'on ne le croit. Mais le processus d'identification de ce temps, s'il est bien tel qu'on le suppute, montre que la comparaison linguistique, méthode ancienne, il est vrai (Varvaro 1968, 24 ; Osterreicher 2000, 183), et paraissant peu novatrice, est encore plus exploitée par Sainte-Palaye qu'elle ne l'était auparavant chez ses prédécesseurs, parce qu'il n'est pas seulement question d'opérer une comparaison lexicale ou de l'ordre des lexies dans la phrase, fondement du procédé comparatif des langues des encyclopédistes :

> C'est donc à la maniere d'employer les mots qu'il faut recourir, pour reconnoître l'identité ou la différence du génie des langues, & pour statuer si elles ont quelque affinité ou si elles n'en ont point. (Beauzée 1765, 263).

Identifier un mode d'une langue au moyen de celui d'une autre va bien plus loin, car la méthode comparative s'applique au système verbal et non plus uniquement au domaine lexical.

1.1.4 Remarques de conjugaison

Une autre partie des commentaires, beaucoup moins nombreux, concerne spécifiquement la conjugaison des verbes et sont souvent formulés ainsi : identification d'une

[142] « Précédé de la négation, l'infinitif sert à exprimer un ordre négatif, une défense faite à une personne déterminée. » (Jensen 1994, 213).

forme conjuguée, qui n'est généralement pas insérée dans le paradigme complet auquel elle appartient. On lit, par exemple, au f. 117 d'**E** dans la chanson *Nuils hom* (BEdT 392.26a) de Raimbaut de Vaqueiras : « deuet devoir le deu ». Il s'agit de l'identification et du rétablissement de la forme complète du verbe qui, peut-être, aura surpris Sainte-Palaye du fait de l'élision de la première voyelle : « Forsat m'a encontra d'uet ». La consultation de l'édition de Di Girolamo (2009, 15) effectuée sur modèle du recueil, donc notre actuel chansonnier **E** (ms. Paris, BnF fr. 1749) invalide la disjonction proposée au départ par Sainte-Palaye, sinon celle du copiste. En tout cas l'hypothèse d'identification suivante *d'uet* en *devet* est juste et va dans le sens d'une bonne connaissance du paradigme de conjugaison du verbe *dever*. Quant à la fin de la note *le deu*, il ne peut s'agir d'un substantif d'après la recherche que nous avons menée dans les dictionnaires de langue médiévale accessible par le *DOM*. On reconnaît là la forme de P1 du même verbe conjugué à l'indicatif présent, comme si l'érudit avait conjugué le verbe après l'avoir identifié et s'était arrêté. Mais cela demeure hypothétique.

Néanmoins, toutes ces analyses n'empêchent pas de dresser un constat : tous ces commentaires pour la plupart descriptifs, même mis bout à bout, ne constituent pas une description de la langue complète, telle que le ferait une grammaire. Conformément à la conception de l'époque, Sainte-Palaye n'étudie pas la langue pour elle-même (Swiggers 2001, 79). Son labeur linguistique sert un autre but, dont il ne paraît être qu'une étape, ce qui finalement concorde avec ce qu'on lit dans la correspondance des provençalistes (Stéfanini 1969, 211). Du point de vue formel, ses notes relèvent de l'identification de mots, de verbes, d'éléments au fil de la lecture, avec parfois quelques explications liées au processus de formation des mots. On trouve même dans le premier volume du *Glossaire des troubadours* (ms. Paris, BnF, Moreau 1572) une forme verbale conjuguée qui, tout en constituant une entrée du glossaire, répond encore à ce que nous venons de décrire :

Acus. accuse au subjonctif Ramb de Vaqueiras G 509 (f. 17v)

Là encore, la glose de l'article, du reste très similaire du point de vue de la brièveté aux commentaires qu'on lit dans les marges des chansonniers, se cantonne à l'identification du mode du verbe *acusar* dont il est question, sans aucune mention du temps utilisé ni de description plus précise du paradigme complet.

En réalité, cet article ainsi que les commentaires que nous qualifions de *descriptifs*, coïncident davantage avec celle de la note de bas de page, éclairant la lecture du philologue ; le contenu de la remarque coïncide davantage à ce qu'on attend d'une note de bas de page qu'à un paragraphe de glossaire ou de grammaire. Gossman avait d'ailleurs écrit à ce propos :

> Sainte-Palaye lui-même n'a jamais perdu de vue cette fonction initiale du Glossaire : un instrument dans les mains des éditeurs de textes et des érudits engagés dans des recherches s'appuyant sur des sources historiques matérielles. (1968, 178*)*.[143]

Rien de plus, donc, que la manifestation d'un labeur linguistique ; les notes de marge des chansonniers, comme certaines fiches de glossaire, ne livrent ainsi pas plus d'information qu'il n'est nécessaire pour comprendre un segment ou un vers en particulier, comme on le ferait peut-être aujourd'hui pour éclairer une édition à destination de publics spécifiques.

1.2 Morphologie nominale et adjectivale

En attendant, cette théorie nous semble valoir pour les commentaires décrivant la morphologie des noms et des adjectifs. En l'occurrence, deux phénomènes semblent particulièrement intéresser l'érudit avec une proportion plus nette pour le premier : le processus suffixal créant des diminutifs et la formation du féminin.

> Poe Prov le chantaret diminutif de chant (à propos de *Tan mi platz / jois e solatz* [BEdT 364,048] de Peire Vidal dans **G**, f. 504 ;
>
> « diminutif de petit » au f. 474 de **G** dans *Ara pot ma domna saber* (BEdT 305,006) du Monge de Montaudo à propos de l'adjectif « pauquet » ;
>
> « diminutif de fontaine. chahuant le feminin de chathuant (à propos de *Bel m'es quan la foilla fana* [BEdT 293,021] de Marcabru dans E, f. 95.

Il ressort de la comparaison des trois commentaires que la description des dérivés est sensiblement toujours la même : le mot dérivé est recopié ou alors souligné, puis le sens du suffixe modifiant la base est précisé, enfin le mot de départ est précisé. Le morphème suffixal n'est jamais isolé ou commenté ; par ailleurs, à notre connaissance, Sainte-Palaye n'établit pas de liste des types de suffixe existant en occitan, quoiqu'il n'ignore probablement pas que certains d'entre eux sont spécialement dédiés à la diminution. Malgré la brièveté de cette description – comme celle que nous avons constatée pour la morphologie verbale – la fréquence de ce type de commentaire laisse penser que l'érudit a bien conscience de la vivacité de ce processus de dérivation et de création de nouveaux noms ou adjectifs. Peut-être peut-on supposer que ce recours au suffixe diminutif l'intéresse en raison de sa vivacité moins grande dans le français de l'époque, et qu'il le conçoit comme une spécificité occitane.

La deuxième partie du troisième commentaire identifie la forme féminine du substantif *chauan* mais Sainte-Palaye se contente de noter la traduction en marge sans recopier le mot occitan. Ce type de remarque, rare au demeurant, s'accorde avec ce que nous expliquions précédemment : il ne s'agit toujours, pour l'érudit, que de relever la forme de féminin qu'il

[143] « Sainte-Palaye himself never lost sight of this initial function of the Glossary as an instrument in the hands of editors of texts and scholar engaged on research among the source materials of history. »

découvre au moment de la lecture, non de traiter la formation du féminin des substantifs, même si l'on déduit de ses relevés qu'il en est tout à fait capable.

***

Reste que ces conclusions n'ont d'importance, finalement, que pour des aspects très spécifiques de la langue occitane. Conjointes aux précédents commentaires sur la morphologie, elles infèrent bien que Sainte-Palaye ne cantonne pas son étude au champ lexicographique. Ses chansonniers font montre de notes intéressantes, renseignant bien plus qu'on ne l'aurait cru sur son travail linguistique. Certes, ses petites notes descriptives de la langue, du fait de leur brièveté et de leur manque d'exhaustivité, ne paraissent pas toujours vraiment en être. Restreintes à des cas spécifiques, y compris pour la morphologie des noms ici, elles restent trop attachées au texte qu'elles commentent pour constituer une description générale, voire normalisante de la langue du *trobar*. D'où notre proposition de les considérer davantage comme des sortes de notes de bas de page éclairant linguistiquement le texte sans proposer de description plus vaste et large du phénomène linguistique pointé.

Or, les contours et le contenu et de ces notes démontrent bien la nature éditoriale du travail de Sainte-Palaye, qui ne se cantonne pas au domaine philologique. Est-ce à dire, pour autant, que ces notes n'ont aucune valeur sur le plan linguistique en raison de leur manque de précision et d'exhaustivité ? Ce n'est pas notre position : sur le fond, certaines d'entre elles se révèlent tout à fait justes et instructives, pour peu qu'on les mette en corrélation avec le texte littéraire auquel elles renvoient. En outre, on le voit déjà bien ici en ce qui concerne le système verbal occitan, elles illustrent les connaissances linguistique de l'érudit tout en faisant apparaître les méthodes et théories linguistiques et philosophiques du siècle, d'après nous.

1.3 L'étude du lexique

On pourrait supputer, à juste titre, que les commentaires davantage orientés vers le lexique échapperaient à ces remarques au vu de l'intérêt tout particulier des provençalistes (aussi bien savants que romanciers) pour la lexicographie. Tâche emblématique du travail sur les troubadours, beaucoup d'érudits se sont attelés à la rédaction de glossaires d'occitan reflétant, finalement, une bonne part de l'activité dialectologique de l'Ancien Régime et plus particulièrement des Lumières (Swiggers 2001, 88). La description lexicale fait même office de tradition chez les érudits français, locaux ou non, du sud de la France. Au XVIe siècle, Jean de Nostredame rédige *Les mots que ont use les poetes provensaulx en leurs œuvres*, que Mazaugues récupère, peut-être en 1720, pour composer son *Dictionnaire ou explication des mots provenceaux les plus anciens et les plus difficiles dont se servoient les troubadours, par*

ordre alphabétique (Ms. Aix-en-Provence, Méjanes, 778). Mais bien avant cela, au XVIIe siècle, Jean Doujat écrit un *Dicciounari moundi* (1638) et Bierre Borel (1620-1671) publie le *Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises* (1655), grandement mis à profit par les provençalistes pour la description des états anciens de l'occitan (Stefanini 1969, 209, Fabié 2014 § 4). Encore plus tard, au XVIIIe siècle, le père Sauveur-André Pellas constitue un *Dictionnaire provençal et françois* (1723), suivi une année après, en Italie, par la *Crusca provenzale* (1724) d'Antoni de Bastero (1675-1737) qui aura beaucoup d'écho chez les érudits français… dont Sainte-Palaye. Pierre Puget rédige entre 1730 et 1740 un *Dicionnaire provençal et françois* précédant d'une dizaine d'années au minimum le *Dictionnaire provençal étymologique* (1750) d'André de Barrigue de Montvallon et le *Dictionnaire languedocien-françois ou choix des mots languedociens les plus difficiles à rendre en françois* (1756) de Pierre Augustin Boissier de la Croix de Sauvages. S'insérant donc dans une tradition lexicographique très forte et déjà bien avancée, les *Glossaire provençal* et *Glossaire des Troubadours* de Sainte-Palaye ne déparent pas plus dans le paysage dialectologique du siècle que dans l'ensemble des commentaires linguistiques de ce dernier, non seulement par leur forme, mais aussi pour leur degré de précision et d'exhaustivité.

Le *Glossaire des Troubadours* est composé de 35 000 fiches, correspondant chacune à une entrée. D'abord conservées dans ce que Sainte-Palaye appelait ses *portefeuilles* (ms. Bréquigny 62 f. 215), elles ont ensuite été classées par ordre alphabétique et collées sur les feuillets qui composent le *codex* (Fabié 2021, 84). Au terme de son expertise, David Fabié a conclu que toutes les fiches ayant servi à constituer des articles ne rapportent sous une entrée que le sens de la lexie en contexte, ce qui correspond à la première méthode que l'érudit avait envisagée de suivre pour constituer son *Glossaire françois* avant de réfléchir à un autre procédé plus abouti et clair pour le public :

> Je fus d'abord arrêté par l'embarras de choisir entre les différentes méthodes que je pouvois suivre. \\ Celle qui s'offrit la première, comme la plus facile,// consistoit à rapporter simplement sous chaque mot toutes les orthographes \par lesquelles il a passé, / et les significations diverses qu'on lui a données ; sans m'imposer aucune loi pour l'arrangement des significations ; c'est-à-dire , sans m'assujettir à marquer le rang qu'elles tiennent naturellement entre elles, relativement à l'origine de chacune. Il ne m'en eût coûté […] que de tirer de mes cartons les matériaux qui s'y trouvoient déja rassemblés, dans l'ordre même où ils devoient être employés, par l'attention que j'avois eue de placer les mots suivant celui de l'alphabet, à mesure que je les recueillois. (Sainte-Palaye, ms. Bréquigny 62, f. 215)

On en déduit donc que le *Glossaire des troubadours* n'a peut-être pas bénéficié de la même réflexion quant à sa forme ainsi qu'à son organisation, et est demeuré au stade préliminaire auquel le provençaliste avait d'abord songé pour tous ses ouvrages. Sans doute peut-on imputer

cette différence de traitement au statut sociolinguistique du français, plus élevé que celui de l'occitan. L'ancien français, en tant qu'état ancien de la langue française de l'époque, intéressait probablement davantage l'Académie, en particulier sa section quatre spécialisée dans les antiquités françaises. D'où la nécessité pour Sainte-Palaye de parfaire l'ouvrage rendant compte de ses recherches au terme de sa grande entreprise de collecte et d'étude de sources.

Pour autant, cela ne signifie pas que le *Glossaire des troubadours* ait été bâclé sans aucune rigueur ni aucune réflexion dans les informations qu'il conserve. Certes, David Fabié a raison de dire que la comparaison des divers sens des lexies relevées en contexte eût permis de constituer des articles plus complets avec plusieurs sens. Exercice auquel l'érudit ne s'est pas prêté (Fabié 2021, 83). À notre avis et selon la perspective de la réception qui nous intéresse, c'est, peut-être, que l'objectif de Sainte-Palaye était autre, à savoir comprendre les textes pour pouvoir ensuite les traduire et les rendre accessibles au public. De ce fait, le travail lexicographique en tant que tel et la rédaction d'un ouvrage de ce type n'étaient probablement pas conçus comme une fin en soi, mais comme une étape nécessaire à la réussite de l'objectif d'édition et de traduction.

De surcroît, si Fabié conclut que le *Glossaire* demeure fondamentalement un « document de travail » (92), il nous semble aussi que, du point de vue de la typologie des articles du *Glossaire* et des commentaires liés à la lexicographie dans les chansonniers, le travail lexicographique de l'érudit adopte le même format, la même brièveté et la même synthétisation des informations que pourrait adopter une note de bas de page dans une édition de texte. Au surplus, Fabié remarque que le *Glossaire* est indissociable des chansonniers dont il tire sa matière[144], de la même manière, probablement, que les recueils nous paraissent consubstantiels. Autant de considérations, donc, qui enjoignent fortement à étudier le *Glossaire* en relation avec le texte critique des marges de ses manuscrits – et inversement, car ils pourraient se compléter.

C'est selon cette orientation que nous présenterons quelques commentaires liés à l'étude du lexique, en tentant de montrer en quoi ils complètent le travail du *Glossaire* et, surtout, quels enseignements ils peuvent nous délivrer sur la réception de Sainte-Palaye.

1.2.1 Les propositions d'étymon

Cette remarque vaut particulièrement pour les propositions étymologiques de lexies, qui font justement défaut aux ouvrages lexicographiques de l'érudit (Fabié 2021, 83). Contrairement à ses glossaires, les marges de ses manuscrits présentent des propositions

[144] Par exemple : « Ce sont ces gloses [dans les marges des chansonniers], reprises telles quelles, qui ont servi à la rédaction des fiches du *Glossaire des troubadours*. Les gloses des fiches *abando* et *abastamen* reprennent ainsi par exemple exactement les gloses données dans la marge des copies. » (Fabié 2021, 86)

d'étymon pour plusieurs mots, selon le format suivant : traduction éventuelle par équivalent français de la lexie occitane, mention du latin comme langue de l'étymon, proposition de celui-ci.

> entierement le Lat plana (à propos de *No sap per que va son joi plus tarzan* [BEdT 225,009] de Guillem de Montaignagol dans **G**, f. 470 ; Le vers concerné est « Et es monda que no fes non deuer // aitals es plan com al ric non tanha ./. » ;
>
> Latin supina (à propos de *Us trichaire* [BEdT 210,022] de Guillem de Berguedan dans G, f. 394 de Le vers concerné est « Can la pot tener sobina » ;
>
> pe le latin pelagus (à propos de *En breu brizara.l temps braus* [BEdT 029,009] de Arnaut Daniel dans **G**, f. 389).

La consultation du *DOM* et du *FEW* valident les hypothèses proposées par Sainte-Palaye : la forme *planus* comme étymon de l'adverbe *plan*, *supina* pour l'adjectif au féminin *sobina* et enfin *pelagos* (devenu *pelagus* en latin (*FEW*, 160) pour le nom *peleagre*. Surtout, ses notes attestent bien qu'il se livre à l'exercice de l'étymologie, même si seules les marges de ses chansonniers en portent la trace. Cette absence dans le *Glossaire des troubadours*, aussi surprenante qu'elle puisse paraître aux lexicologues actuels, ne l'est pas autant de notre point de vue. Nous voulons dire par là que le défaut quasi systématique d'étymologie dans le *Glossaire* n'est certainement pas dû à un oubli de la part de l'érudit, ni au hasard. Leur présence dans les chansonniers modernes est révélatrice, d'après nous, de l'utilité qu'elles devaient avoir pour Sainte-Palaye et qui est peut-être différente de la nôtre : l'enjeu de leur analyse résiderait donc moins dans leur place parmi l'ensemble des travaux du provençaliste que dans leur fonction aux yeux de ce dernier, qu'il nous incombe de mettre au jour. En d'autres termes : l'érudit considère-t-il l'étymologie comme une information lexicographique qui soit d'adjoindre à un article de glossaire (si tant est que cette question n'est pas anachronique), ou l'emploie-t-il à d'autres fins ?

De toute évidence, Sainte-Palaye ne la conçoit pas comme une donnée faisant partie intégrante du contenu d'un article de glossaire, autrement il l'aurait incluse dans ses ouvrages, même s'il n'était pas un bon étymologiste et qu'il hésitait à émettre des conjectures (Droixhe 1978, 149). D'ailleurs, l'étymologie, comme la linguistique, est avant toute chose subordonnée à l'histoire (Swiggers 2001, 93) ; et c'est comme un outil, au même titre que la lexicographie ou l'étude de la syntaxe, qu'elle intervient dans les recherches philosophiques et anthropologiques du siècle. C'est précisément de cette manière que Sainte-Palaye la conçoit, si l'on en croit ce qu'il écrit à propos du procédé qu'il a adopté pour déterminer le sens des lexies en ancien français et constituer son glossaire. Prenant l'exemple du substantif *oeps*, il explique ci-dessous qu'il a longuement cherché une méthode qui :

> nous offroit plus distinctement l'essence de ce mot : Cette recherche nous a souvent obligé de recourir a la voye des etymologies dont nous avions voulu nous dispenser […] Elle nous a quelque fois donné la solution des difficultés qu'un grand nombre de passages leûs avec la plus sérieuses meditation ne nous avoit pas fourni avec autant de presenté dans nos lectures sous les orthographes oés a oef a le oes a oeus a l'ues, a leus. p. e. a es oeu sans que nous puissions en pénétrer le veritable sens, ny en demesler la veritable origine : nous sentions bien qu'il avoit quelque rapport avec la prepositon pour qui dans notre ancienne Langue est exprimée par a = mais il restoit a expliquer la signification d'oes : nous l'avions longtemps cherchée en vain, lorsqu'enfin elle s'est offert a nous tout naturellement dans l'orthographe d'oeps : il nous a été aisé d'y reconnoître le rapport d'oeps avec le Lat. opus, operis d'ou nous avons fait celui d'œuvre - ainsi a oes [rature] a signifié pour l'ouvrage ; c'est-à-dire pour les affaires, ou le besoin, ou les besognes, ou pour l'usage. (Sainte-Palaye, ms. Bréquigny 153 f. 8)

Très instructif, ce passage nous éclaire à la fois sur la façon dont l'érudit dégage le sens des lexies et sur une des fonctions l'étymologie. L'inspection et l'analyse des graphies d'un mot jouent un grand rôle pour en comprendre le sens parce que l'une d'entre elles permet justement à l'érudit d'établir une correspondance avec son étymon. Autant dire, donc, qu'une des fonctions de l'étymologie pour l'érudit est d'aider à la compréhension du lexique dans les langues médiévales. Vient seulement ensuite la curiosité de connaître l'origine d'un mot, mentionnée seulement, d'ailleurs, après la recherche du sens qui est donc première : « sans que nous puissions en pénétrer le veritable sens, ny en demesler la veritable origine ». Du reste, Sainte-Palaye n'invente pas cette méthode, mais l'emprunte à la théorie de Turgot exposée dans son article « Étymologie » de l'*Encyclopédie* :

> Quelquefois les changemens arrivés dans la prononciation effacent dans le dérivé presque tous les vestiges de sa racine. L'étude de l'ancien langage & des dialectes, fournira aussi des exemples des variations les plus communes de la prononciation ; & ces exemples autoriseront à supposer des variations pareilles dans d'autres cas. L'ortographe, qui se conserve lorsque la prononciation change, devient un témoin assez sûr de l'ancien état de la langue, & indique aux étymologistes la filiation des mots, lorsque la prononciation la leur déguise. (1756,99)

Le troisième exemple que nous citions au début de notre propos, nous paraît illustrer le mieux cette méthode. La fin du vers est collationnée avec **E**, d'où la notation en marge, où l'on remarque que les morphèmes sont joints contrairement à la leçon de la pleine page : « Om peris el pelue agre. \\ peleagre E // ». Il y aurait fort à parier que cette jonction des morphèmes ait aidé le provençaliste à établir un lien avec la lexie latine *pelagus*, Ici en l'occurrence, Sainte-Palaye ne propose aucune traduction, contrairement au premier exemple où il indique le sens *entièrement* pour *plana* ou *bien* pour *plan*, à moins encore qu'il ne vaille pour les deux lexies... Au surplus, *peleagre* a sans doute été plus complexe à comprendre que *plan*, au vu du

modalisateur que l'érudit inscrit avant le mot latin : « p.e. » soit *peut-être*.[145] On remarque de surcroît que le deuxième exemple, qui ne présente pas non plus de traduction, ne comporte aucun modalisateur « p.e. » : « Latin supina ». Mais à l'instar du premier, il n'y avait pas de collation dans la marge de droite d'une variante graphique de *sobina* dans la pleine page. D'après nous, c'est là le signe que le provençaliste n'avait aucun mal à mettre en rapport ces lexies avec un éventuel étymon latin, contrairement à « pelue agre \\ peleagre // ».

Dans tous les cas, l'examen des étymologies que nous avons citées va dans le sens de ce que Sainte-Palaye explique au sujet de son glossaire de français médiéval. L'étymologie est aussi dans le cas de l'occitan un moyen d'atteindre une fin, un objectif visé par l'érudit. La considérer comme absente dans le *Glossaire* revient à ne pas la concevoir, peut-être, de la même manière que Sainte-Palaye, pour lequel elle n'a pas de raison de s'y trouver puisqu'elle est un outil. Il nous semble que cette conclusion confirme que le *Glossaire des troubadours* n'était probablement pas destiné à être présenté au reste de l'Académie, mais plutôt à demeurer dans le cercle des provençalistes ou érudits travaillant sur l'occitan.[146] Autrement, on peut légitimement supposer que le provençaliste aurait organisé différemment sa matière en recourant encore à l'étymologie. En réalité, l'objectif du *Glossaire* ne consiste pas à éclairer l'histoire de la langue occitane, comme le fait le *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou Glossaire de la langue françoise* pour le français, mais à aider à la compréhension de leçons très spécifiques dans les poèmes des troubadours. En d'autres termes, la différence rédactionnelle et les manques apparents du *Glossaire* tiennent à son objectif. Comme l'écrit Fabié, son ouvrage demeure un outil non abouti. Mais cela n'empêche qu'il soit lui aussi le résultat d'un travail préalable dont on peut déceler les traces dans les chansonniers, comme le montre la présence de l'étymologie dans leur marge. C'est pourquoi il doit être lui aussi examiné à l'aune des rapports qu'il entretient avec les recueils, car tandis qu'il en aide la lecture, pour ce qui est du sens du lexique, les chansonniers, eux, illustrent la manière dont le savoir lexical de l'érudit s'est formé.

[145] Mais cela fait partie de l'exercice selon Turgot : « Je finis ce tableau raccourci de tout l'art étymologique par la plus générale des regles, qui les renferme toutes ; celle de douter beaucoup. » (1756, 107).

[146] Mais malgré l'effort de « l'infortuné La Curne de Sainte-Palaye » (Droixhe 1978, 389) pour ordonner le mieux ses résultats (contrairement donc à son *Glossaire des troubadours*), son *Dictionnaire* ne plaira pas à l'Académie (Swiggers 2001, 85-86) : « Il recueille, pendant un tiers de siècle, avec une passion "minutieuse" et "si l'on veut mesme superstitieuse", mots et formes vénérables dans les écrits médiévaux. Qu'il soumette sa moisson à l'Académie des Inscriptions : elle est jugée insuffisamment "philosophique". Qu'il tire donc des règles, des principes, un ensemble de cet entassement. Au fond, ce n'est pas seulement Du Marsais ou Condillac qu'on lui demande d'être en plus : c'est un peu Bopp. » (Droixhe 1978, 389 voir aussi p. 216).

1.2.2 Relations lexicales

Les manuscrits témoignent aussi de l'étude des relations sémantiques entre les lexies, laquelle est absente des fiches des glossaires d'après l'examen que nous avons fait du ms. Moreau- 1547. Ces relations sémantiques sont, somme toute, assez basiques. Il ne s'agit jamais que de la mise en évidence de synonymes et d'antonymes, qui ne sont pas non plus rapportés dans le *Glossaire*, signe, peut-être, que ses remarques tiennent plus de la note de bas de page, destinée à aider à la lecture et à la compréhension, qu'autre chose. Malgré tout, le fait est que cette démarche est opérée par l'érudit et lui permet petit à petit d'accroître ses connaissances, même s'il ne les diffuse pas.

Synonymes

L'identification des synonymes dépend toujours de la lecture des textes et, très souvent, de la comparaison entre la leçon de la pleine page et les collations de la marge de droite.

> platz ou fin mis com(m)e synonymes de traité de paix (à propos de *Guerras ni plag no son bo* [BEdT 392,018] dans **G**, f. 508) de à propos du vers « anc Rimbaut ab lo loic no fetz platz abtans plazers \\ Tibaut ab losoic Non fos fin ab tan plasers S // » ;
>
> le mesme que cabalos (à propos de *Tot francamen, domna, veing denan vos* [BEdT 326,001] de Peire de Barjac dans **G**, f. 449 à propos du vers « e si non es de loc tan cabalos \\ si tot no ses en lutc tan paratjos A de tan loc paragios S // ;
>
> synonyme a delir effacer (à propos de *Be.s cuidet venjar amors [*BEdT 173,002] de Gausbert de Poicibot dans G, f. 463) à propos du vers « mas per la cal pescantir \\ la colpa delir A // ».

Les deux premiers commentaires illustrent assez bien la démarche d'identification de la relation de synonymie, en même temps qu'elle ajoute une fonction supplémentaire à la collation. Il serait impossible de déterminer quelles lexies, entre *platz* ou *fin* et entre *cabalos* ou *paratjos*, étaient les plus claires aux yeux de Sainte-Palaye, si tant est qu'au sein de chaque couple l'une l'ait été plus que l'autre et l'ait aidé à comprendre la variante. L'intérêt réside surtout dans l'emploi que celui-ci fait de ces variantes, puisqu'au lieu de les conserver comme variantes thématiques, il les fait accéder au statut de synonymes en contexte. Pour le dire autrement, la variante thématique acquiert dans le contexte du vers le statut de synonyme, permettant au philologue Sainte-Palaye d'accroître sa connaissance de la langue. Ce changement de statut, du reste, paraît acceptable d'après le *DOM* qui indique les sens de *accord*, *paix* pour le substantif *fin* et *convention*, *arrangement*, *accord*, *traité* pour *platz*. Quant au second couple, l'adjectif *paragos* possède bien un sens de *élevé*, *noble* qui peut tout à fait faire écho à celui de *cabalos* : *supérieur*, *parfait*, *excellent*. On voit donc bien comment Sainte-Palaye établit la relation de synonymie et l'intègre dans ses connaissances linguistiques qui, par la suite, pourront peut-être lui permettre d'élaborer une correction.

Antonymes

Quant à l'antonymie, beaucoup moins représentée que la synonymie, elle est établie grâce au même procédé et dépend elle aussi entièrement du contexte :

> semble le contraire de mescaps (à propos de *Nuls hom non es tan fizels vas seignor* [BEdT 010,038] d'Aimeric de Peguillan dans E, f. 48 à propos de « uostres l'ancaps e totz lo mes caps mieus ».

À la consultation du *DOM*, il apparaît qu'*ancap* n'est pas un antonyme absolu de *mescap* : le premier substantif masculin a le sens de 'avantage' quand le second est glosé par *malheur*, *dommage*. Toutefois, le contexte du vers commenté par Sainte-Palaye convoque un sens tel pour les deux lexies qu'elles s'opposent effectivement. La traduction de Gresti va d'ailleurs dans ce sens : « vostr'es l'ancaps e totz lo mescaps mieus » est traduit par « l'avantage est à vous, et le don est tout à moi » (2020, 172).[147] À défaut, donc, d'être de vrais antonymes, nous évoquerions plutôt ici une opposition entre les deux termes, marquant avec force le rythme binaire formé par les deux hémistiches du décasyllabe. Il s'ensuit que la remarque de l'érudit, à notre avis, a donc plus de rapport avec l'analyse stylistique qu'avec la linguistique. Reste à savoir si Sainte-Palaye fait entrer ces mots dans son glossaire, et si oui, quels sens il en expose.

Au demeurant, l'on touche ici une des limites de la méthode de l'érudit, qui identifie le contraire d'une lexie sans le recul que lui apporterait sa confrontation avec une de ses autres occurrences dans le corpus. Fabié avait déjà souligné cette limite au sein du *Glossaire des troubadours* (2021, 92). D'après notre analyse, elle vaut aussi pour les chansonniers, en même temps qu'elle confirme un peu plus ce que nous avions suggéré plus tôt : le *Glossaire* comme le travail linguistique ici à l'œuvre ne servent que le travail d'éclaircissement du texte. À l'instar des étymologies proposées dans les marges, permettant à notre avis de comprendre le sens des mots occitans, l'identification des relations lexicales entre des lexies précises est subordonnée à l'entreprise éditoriale : ici encore, le but n'est pas de dresser une liste d'antonymes et de synonymes que pourraient mémoriser d'autres érudits curieux de connaître la langue du *trobar ;* les commentaires ont la valeur d'une note de bas page qui ne vaut que pour un passage précis et particulier, n'ayant surtout pas vocation à décrire ou expliquer le système linguistique de l'occitan médiéval ni à compléter les connaissances collectives sur l'occitan médiéval. Il ressort des remarques qui précèdent que Sainte-Palaye n'a pas un profil de linguiste : il demeure essentiellement un philologue, comme le soulignait déjà Droixhe (1978, 149).

[147] « il vantaggio è vostro, e il danno tutto mio »

1.4 Les commentaires de linguistique comparée

Le dernier type de commentaire linguistique nous paraissant relever encore d'une description ou d'une étude peu ou prou linguistique et objective de la langue consiste en la comparaison de l'occitan avec d'autres langues. Pionnier de la linguistique comparée, Sainte-Palaye se refuse en effet à étudier l'origine du français en s'intéressant au latin tardif (Gossman 1968, 205) comme les romanistes[148], quoiqu'il s'accorde avec eux sur l'origine latine du français :

> c'est dans cette Langue du Peuple, assemblage confus de mots barbares, et de bisares constructions de tant de nations, successivement incorporeez avec les Romains, qu'il faut chercher l'origine de nostre Langue. (ms. Bréquigny 65, f. 74).

Il publie en 1756 ses *Remarques sur la langue Françoise des XIIe et XIIIe siècles, comparée avec les langues Provençale, Italienne et Espagnole, dans les mêmes siècles* où, à partir de l'étude du *descort* plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras *Ara quan vei verdejar* (BEdT 392,004), il met en évidence l'origine commune de ces langues, en comparant leurs proximités lexicale et syntaxique.

Plus important encore, son travail de linguistique génétique et comparative lui permet de reconstruire par hypothèse les états anciens des langues romanes (Gossman 1968, 207). Mais contrairement aux théories d'autres académiciens, comme Claude Fauchet, par exemple, pensant qu'un état ancien de la langue, précisément l'occitan, aurait précédé l'ancien français, Sainte-Palaye envisage très différemment les liens entre les deux langues, qu'il établit bien dans ses manuscrits d'ailleurs.

1.4.1 Les comparaisons avec l'ancien français

David Fabié avait signalé que l'érudit citait des lexies d'ancien français dans plusieurs articles du *Glossaire des Troubadours*, lorsqu'il conjecturait un rapprochement possible entre deux formes (2021, 92).

> Abatar pe l'ancien françois
> S'embattre pe venir arriver
> (est employé deux\trois/ fois ici)
> Bertr de Born H 231 col 1. (ms. Moreau 1572, f. 2)

[148] Un débat qui anime l'Académie des Inscriptions entre celtomanes, convaincus de l'origine gauloise du français, et romanistes, soutenant que le français comme l'occitan, l'italien et l'espagnol proviennent du latin (Droixhe 1978,142-148). Très légèrement en dehors de ce débat, Sainte-Palaye appartient au courant médiéviste occupé à travailler sur les antiquités françaises et en particulier sur l'histoire ! Mais tout porte à croire qu'il adhère davantage à la théorie des romanistes, en particulier de Bonamy, dont les quatre dissertations rédigées entre 1756-59 prouvent que le français comme l'occitan sont issus du latin (Swiggers 2001, 86).

Ses comparaisons du point de vue sémantique et morphologique avec l'ancien français s'observent aussi très fréquemment dans les marges de ses chansonniers. Servant sans doute plusieurs objectifs, le premier paraît être semblable aux étymologies que nous évoquions précédemment. À l'instar de Fabié, nous supposons qu'elles aident d'abord à la compréhension du texte occitan (2014 § 21). On lit au f. 394 de **G :**

> l'ancien francois souriner (dans *Us trichaire* [BEdT 210,022] de Guillem de Berguedan) à propos de « tro sen la dolor conina // De sorina | fay metzina | \\ l'ancien françois souriner // ».

Comme l'indique le soulignement de la lexie *sorina*, c'est à ce mot qu'il faut rattacher le commentaire de la marge où Sainte-Palaye évoque un autre mot : *souriner*. Au-delà de la ressemblance morphologique, c'est aussi, d'après nous, la correspondance sémantique que l'érudit a voulu souligner. Le *DOM* indique le sens de « uriner » pour le verbe occitan *orinar* et de *urine* pour le substantif correspondant à *orina*, et c'est le sens retenu par Bec dans son édition du poème : « De s'orina // fai mezina », soit « De son urine elle fait une médecine » (1984, 134-136). Le rapprochement avec le verbe français *ouriner*, sous l'entrée *oriner* dans le *DMF*, n'est pas erroné car il s'agit des mêmes verbes et substantifs dans les deux langues. Il n'est donc pas impossible que Sainte-Palaye ait identifié la lexie occitane grâce à sa connaissance de l'ancien français. Et c'est la première fonction que nous retenons au rapprochement avec la langue d'*oïl*.

Dans d'autres cas, assez fréquents eux aussi, la référence à l'ancien français ou son identification dans le texte sert de preuve pour justifier les théories linguistiques de l'érudit, à savoir surtout que le français et l'occitan médiévaux ont des points communs entre eux et sont plus proches qu'on ne le pense (Gossman 1968, 208). On lit d'ailleurs dans l'un de ses manuscrits de traduction : « Ce couplet est françois et peut servir a faire sentir le raport [sic] du Provençal avec le françois » f.15 du Ms. 3283.

Mais au-delà de la proximité entre langue d'*oc* et d'*oïl*, c'est aussi la parenté avec d'autres langues romanes telles que l'italien et l'espagnol que l'érudit cherche à établir en comparant leur état de langue médiéval à partir de sources essentiellement littéraires :

> Les langues Françoise, Italienne & Espagnole ont entre elles des traits de ressemblance & de conformité si sensibles & si marqués, qu'on ne peut guère étudier l'histoire de l'une, qu'on ne s'instruise en même temps de l'histoire de ses compagnes ; je dirois même presque de ses soeurs, si je voulois prendre un parti. Il faut donc remonter aux anciens monumens qui nous restent de ces trois langues, pour découvrir l'origine de celle qui fait l'objet de notre curiosité. (Sainte-Palaye 1756, 672)

Dans son mémoire Sainte-Palaye appuie d'abord son enquête sur le *descort* plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras *Ara quan vei verdejar* (BEdT 392,004), où les strophes sont

successivement écrites en occitan, italien, français, gascon et espagnol. Après un bref résumé du propos du poème et son édition en langue source avec une traduction en français, Sainte-Palaye ajoute :

> Notre Poëte, encore plus troublé qu'un autre, ou voulant le paroître, ne se contente pas du desordre des rimes & de la musique, qui varient à chaque strophe ; lorsqu'il passe de l'une à l'autre, il prend toûjours un langage différent, pour mieux exprimer l'égarement de son esprit. […] Ce qui semble contredire la conformité que je trouve entre toutes les langues de cette espèce, puisque dès ce temps-là même ceux qui les parloient ne pouvoient s'entendre entre eux. (673-678)

Mais l'érudit précise immédiatement ensuite : « c'est une fiction & une exagération du poëte ». Ainsi, le *descort* devient le point de départ d'une étude comparative des langues utilisées dans les cinq strophes sur plusieurs points très spécifiques tels que la formation du futur que nous avons déjà évoquée, la prononciation et même les rimes.

> Ces langues, comme on le voit à la première inspection, ne diffèrent guère entre elles, & justifient assez l'épithète de soeur, que j'ai hasardé de leur donner en commençant ce Mémoire. En effet, on y reconnoît par-tout des traits de famille, qui, sans autres preuves, seroient du moins soupçonner qu'elles ont pû avoir une même origine. (678)

Surtout, l'étude et les remarques suivantes de l'érudit, toujours comparatives, prennent appui sur l'occitan médiéval des poèmes de ses recueils, qu'il compare à l'ancien français de la même manière que dans les marges de ses chansonniers et dans ses manuscrits de traduction. La réflexion de Sainte-Palaye dans son mémoire fait nettement écho aux commentaires de marges qu'on lit dans les mss. 3091-3100 quand on les compare :

> On voit dans, quelques autres poësies de ces mêmes auteurs, des vers Provençaux, tant il étoit aisé de confondre ensemble la langue Françoise de ces temps-là avec la langue Provençale. (1751, 680) ;
>
> Ce couplet est françois et peut servir a faire sentir le raport [sic] du Provençal avec le françois. (ms. 3283 f.15) ;
>
> Cette Piece est Françoise (recueil **K** [ms. 3096], f. 409).

Le deuxième commentaire extrait du volume de traduction ms. 3283 réfère au poème « Bernart, di moi Fouquet qu'on tient a sage » (R37a, L117.1) de Hugues de Berzé au f. 441 du recueil **R** (ms. 3097). Si le commentaire est écrit en face de la *razo* qui précède le poème (« Hugues de Bersie envoya les couplets suivants à ˌFolquetˌ de ˌRomansˌ par ˌBernardˌ D'ˌArgentan Jongleur, afin de l'engager à l'accompagner outre mer. »), il réfère, en réalité, au poème qui suit dans **R**. Sainte-Palaye y avait d'ailleurs déjà noté que la langue était française d'après lui : « Voy une autre copie de cette Piece (qui est Francoise) sur le Ms K f 210 V col 2 […] ». La

seule lecture de la première strophe confirme son identification aussi bien pour la version de **R** que pour celle de la copie dans **K** (f.409) mentionnée dans le commentaire ci-dessus :

R	**K**
« Bernart di moi Fauqet qem tint por saie	Bernart di me folqet qom tient asage
Qe nuje pas tot son sen en folia	Qe nen pleit pas tot sen en folie
Qe ns avem gran part de nostre atge ?	Que nos auons grant part de nostre eage
E je e el usiei en lecaria	Entre nos dos use enlecharie
E del siegle a vein ja tant apris	Eauons ben del segle tant apris
Qe bien sa vom qe ça qe jor vaut pis	Qe ben sauons que chascun jorn vaut pis
Por qe feroit bon esmender sa –ira\via	Perqe fareit ben esmender savie
Qar a la fin es for de juglaria	Car a la fin es for de joglaria

Certes, le français paraît déformé dans les deux strophes mais il s'agit bien d'un poème français. Hugues de Berzé est en fait un trouvère que Sainte-Palaye connaît déjà, puisqu'on trouve des extraits de sa production, notamment de sa *Bible*, dans son manuscrit de Turin. Mais l'érudit ne fait aucun rapprochement avec lui car son nom est occitanisé en Nugo de Bersie dans **R**, et le poème est faussement attribué à Neble Duisel dans **K**. Les modifications linguistiques seraient en fait dues aux habitudes de copie des copistes des manuscrits médiévaux, plus accoutumés à copier de l'italien ou de l'occitan (Paris 1889, 555)

Quant au troisième commentaire que nous avons exceptionnellement extrait du même chansonnier, signe que le phénomène est récurrent dans l'ensemble des recueils, il concerne un cas à peu près similaire, à ceci près que le poème français que Sainte-Palaye reconnaît n'est pas une copie d'un poème de trouvère écrit en ancien français. Il s'agit en réalité du motet « Ne sai que je die, tant voi vilanie et orgueil et felonie monter en haut pris. » composé au XIVe siècle par Matheus de Sancto Johanne, ce qui signifie que l'érudit identifie en fait un couplet tirant davantage vers le moyen français. Cependant, il ne mentionne rien à propos de cette différence d'état de langue ; il n'annote pas la strophe et la laisse de côté pour se concentrer sur celle qui la suit directement et qui est, elle, bien écrite en occitan. On pourrait s'interroger sur cette absence de commentaire de la part de l'érudit, car le décalage d'état de langue aurait pu être la source d'hypothèses de sa part. Mais il semble que ce dernier n'ait pas porté plus d'attention à ce couplet en particulier.

Dans d'autres cas, Sainte-Palaye identifie bien les trouvères glissés parmi les troubadours et n'ignore donc pas que la langue qu'il lit provient d'un locuteur de la langue d'*oïl :*

> Je citerai pour exemple le premier couplet d'une pièce que j'ai lûe parmi les poësies Françoises d'un manuscrit de Modène, sous le nom de Monjos d'Arras, poëte du XIIe siècle, très-connu, & qui se trouve pareillement dans les poësies manuscrites des Troubadours, sous le nom de Tibaut de Blison : c'est le célèbre Thibaut, comte de Blois & de Champagne. […] deux autres pièces du même Thibaut […] ont été insérées comme Provençales parmi les pièces manuscrites de nos Troubadours. (1756, 679-680)

L'on trouve d'ailleurs des exemples de poèmes du trouvère Thibaut de Blason (BEdT 439a) dans le recueil **G** dont le provençaliste ne manque pas de signaler que la langue paraît être française :

> « PoeProvle meslée de francois » ; « LangueProvle ou francoise confondues » au f. 400 dans « Can se reconian auzeus… » de Thibaut de Blaison (R584, L255.11) ;
>
> « Langue Provle ou francoise tres ressemblantes » au f. 397 dans « Amors, ge ne me planh mia… » BEdT 439a ou « Amours, je ne me plaing mie » (R1187b, L255.1) de Thibaut de Blaison.

Mais là encore le processus de copie a tant perturbé le système linguistique des poèmes que Sainte-Palaye paraît moins sûr de lui par rapport à l'extrait de son mémoire rédigé plus tard. La copie de *Amors, ge ne me planh mia* signalée à côté de la version de **G** (« Voy une autre copie de cette Piece Ms A 81 f. 379 R ») nous apprend même que l'érudit est d'autant plus perplexe face à la langue du texte, qu'il a cherché sans succès le poème du trouvère dans ses recueils de la lyrique d'oïl : « je ne trouve pas cette piece dans les chansons fr. du Cte Thibaut ». Cette copie est particulièrement intéressante car elle a fait l'objet de nombreuses remarques dans la marge de droite, contrairement au poème de Hugue de Berzé (R37a, L117.1) et au motet de Matheus de Sancto Johanne. Après y avoir précisé encore une fois que l'occitan était mélangé à du français (« Langue Provle meslée de francois »), l'érudit se livre à une succincte étude sémantique du lexique. On y reconnaît de nombreux termes morphologiquement proches de leur version française et qui, du fait des modifications que les copistes y ont apportées, justifient son commentaire de marge. En voici quelques exemples :

« coronie \\ couronné // » ;

« iantis \\ gentille // » ;

« d'onoratge \\ honneur // » ;

« bontietz \\ bonté // » ;

« pandus ,soy, tranie, \\ traisné tiré par des chevaux //.

La consultation du *DOM* révèle qu'une partie de ces lexies n'y sont pas répertoriées. C'est le cas pour *iantis* ou *jantis* et *pandus*, où l'on reconnaît les formes françaises *gentil* et *pendu*. Quant à la forme *onoratge*, elle n'est pas non plus occitane, les dictionnaires indiquant la forme *onor*.

Un autre commentaire de marge nous indique que Sainte-Palaye traduit la lexie par le terme *honneur* qui, d'après les dictionnaires d'occitan, correspondrait davantage en occitan à *onor*. Une recherche dans le *FEW* à partir de l'étymon HŎNŌS, -ŌREM, commun à *onor* et *honneur* confirme l'évolution de la lexie latine en *onor* en occitan. Elle nous livre également, pour l'ancien français, une forme approchante de celle proposée par le copiste dans le texte : *honourage* (466). Mais à la différence de celle-ci, la lexie proposée par le *FEW* ne présente pas dans sa graphie une finale affriquée en [tʒ]. Ce qui permet, donc, de supposer que le copiste aurait occitanisé la forme française. Pour ce qui est de *coronie* et *tranie*, nous les analysons dans le poème comme des participes passés (« que estre roy coronie » et « pandus ¸soy¸ tranie »). On trouve leur forme d'infinitif dans le *DOM*, *coronar* et *traire*. La terminaison du participe passé rappelle celle du français avec un *–e* pour les verbes du premier groupe, alors qu'ils appelleraient *–at*, ce qui justifie ici le commentaire de Sainte-Palaye. De même, quoiqu'on trouve le substantif *bontat* dans le *DOM*, rappelant quelque peu la forme du texte, force est de constater que le groupe de graphèmes ‹ie› rappelle aussi la forme française : *bonte* ou *bonté*.

Enfin, le commentaire de l'érudit peut également être justifié par l'observation de la syntaxe du texte, elle aussi très proche de celle du français. On ne dispose ici que d'un segment portant nettement la trace de la lecture de Sainte-Palaye : le segment est souligné et le substantif final *grietz*, non lemmatisé dans le DOM sous cette forme mais sous *grat*, est isolé. De surcroît, le vers est traduit :

« ans los tenh totz a bon ¸grietz¸ \\ je les prends en gré // »

D'autres syntagmes, et surtout d'autres formes, ont certainement dû éveiller les soupçons de l'érudit : « iay enduretz », par exemple, où l'on reconnaît la forme pronominale élidée *j'* et la forme verbale de avoir à la P1 *ay* ; ou encore *ge troue*, forme pronominale *ge* et verbe du premier groupe au présent de l'indicatif *troue* ; enfin *perdones moy*, avec forme pronominale tonique de première personne.

1.4.2 Les comparaisons avec d'autres dialectes

Plus intéressant encore, on relève des remarques comparatives avec d'autres langues au statut sociolinguistique très différent, pour ne pas dire moindre, de celui du français. Il arrive, en effet, que Sainte-Palaye évoque d'autres dialectes d'oïl, surtout, pour confronter quelques phénomènes linguistiques d'ordre essentiellement lexical. Mais à la différence de ce que nous avons déjà étudié pour l'ancien français, la comparaison avec d'autres dialectes, surtout d'oïl, peut être strictement gratuite. Elle ne sert pas à comprendre le texte, mais paraît seulement mesurer les différences d'organisation et de formulation de la pensée dans divers parlers.

La faible présence de ces commentaires par rapport aux précédents semble suggérer que ces comparaisons avaient peut-être moins d'importance pour toutes sortes de raisons. On pourrait avancer, par exemple, que le statut sociolinguistique de ces dialectes freinait leur emploi dans la démarche comparative de l'érudit. Encore que d'autres académiciens envisagent qu'il soit nécessaire de connaître les dialectes de l'époque pour retrouver l'origine du français :

> Mais s'il n'est ni convenable, ni nécessaire de faire une étude sérieuse des patois, il n'est du moins pas inutile de les connoître. C'est-là seulement que l'on peut découvrir les vraies origines du François. La variété de leur prononciation fournit des remarques sur le mechanisme de la parole, dont on peut faire usage pour toutes les Langues. Ceux donc qui voudroient prendre la peine de former des Glossaires complets du langage de leur Province, ne rendroient pas un mauvais service à la Littérature. (Bergier 1764, 172-73)

> L'indifférence que nous affectons pour eux, est une des raisons principales du peu de connoissance que nous avons des origines de notre Langue. (329)

On pourrait également arguer que l'érudit préférait peut-être passer par le latin ou l'ancien français pour éclaircir le sens des textes et que le recours aux autres dialectes, dont il n'était pas spécialiste, était plus périlleux… Les hypothèses sont d'autant plus difficiles à émettre qu'on ne dispose que de quelques commentaires sur lesquels on puisse s'appuyer. Mais on remarque, toutefois, que le dialecte, ou le parler, de Bourgogne dont est originaire Sainte-Palaye est celui auquel il recourt le plus.

> pe besace a quester pour un monastere com(m)e le mot Bourguignon (dans *Seign'en Blacatz, talant ai que vos queira* [BEdT 098,002], recueil **D**, f.314r) « de grant enoi ac plena ta mostera » ;

> Il y a bien plus de varieté sur ces mots dans les differents Mss + On dit en quelques endroits de Bourgogne des paisseaux pour des echalas (dans *Lo coms m'a mandat e mogut* [BEdT 080,023]**,** ms. 3281, f. 275v à propos de « tendas e perchas e peisso » dans « Lo coms m'a mandat emogut » () au f. 353 recueil **D** ;

> Le bles se dit pour le segle dans qlques pais com(m)e dans le Gastinois (dans *Enaissi˙m pren com fai al pescador [*BEdT 223,003] recueil **G,** f. 409).

Phénomène très intéressant, l'érudit n'hésite pas à puiser dans sa connaissance de ce parler de Bourgogne pour éclaircir une lexie dont le sens lui paraît obscur. Dans le premier commentaire, Sainte-Palaye souligne *monastera* qui le surprend. La consultation du modèle médiéval (ms. Paris, BnF, fr. 854) ne lui est d'aucune aide car le copiste a parfaitement recopié la leçon en suivant bien les mêmes jonctions et disjonctions des morphèmes : « de grant en oi ac plena ta mostera ». L'érudit semble ainsi interpréter *ta* comme un déterminant possessif actualisant le substantif *mostera* qu'il ne parvient pas à comprendre, car ce mot ne lui en évoque aucun autre, en ancien français comme en latin. Étrangement, il n'envisage à aucun moment la

possibilité de réviser le toilettage du texte, qui paraît pourtant dénouer le problème si l'on en croit les éditions modernes qui livrent la leçon suivante : *t'amosneira* (Soltau 1899, 201-248). Sans doute faut-il penser que le provençaliste peine à bien comprendre l'ensemble de la strophe pour parvenir à le toiletter. Raison pour laquelle il évoque un mot bourguignon de sa région et le dialecte d'oïl vient pallier le manque.

Le cas de figure n'est pas très différent dans le second exemple. Le substantif concerné est de toute évidence *paisso*, car l'érudit a tracé un petit astérisque à côté de la lexie occitane notée entre crochets au sein de la traduction : « cordes, tentes, {tendus} picquets {[x] paisso} ou perche {traps} ». Le substantif est bien attesté dans le *DOM* sous l'entrée *payso* et dans le *Lexique roman* de Raynouard sous *paysso* (1836–45, 398), que ce dernier tire du même poème d'ailleurs, et qu'il traduit lui aussi par *picquets*. Il n'est pas impossible que Sainte-Palaye ait reconnu en *paisso* le mot de français médiéval *paissel*, qu'on peut trouver sous plusieurs autres variantes comme : *paicel*, *paissial*, *paisseau*, *pessel*, *pesseau*. Mais comme il ne le mentionne pas, l'on peut légitimement supposer que c'est la proximité morphologique avec le mot bourguignon qui lui permet de comprendre le texte ici. Le *TLF* indique ce mot comme régional et surtout employé dans l'est : « Vx ou région. (Bourgogne, Lyonnais, Sud-Est). ». Plus précis, le *FEW* établit que le mot a acquis cette étiquette depuis 1396 et cite la forme *paisseau* à Franchesse dans l'Allier, à Louhans en Saône-et-Loire et enfin en Franche-Comté. Certes, il faudrait davantage d'exemples pour confirmer cette hypothèse, mais la confrontation de l'occitan et du bourguignon n'est pas dénuée de sens ici, puisque les deux lexies comparées par Sainte-Palaye ont un étymon commun : PAXĬLLUS. Par ailleurs, à défaut d'utiliser sa connaissance du bourguignon pour comprendre l'occitan médiéval, le geste de comparaison est déjà extrêmement intéressant et novateur. Il va même plus loin que la démarche habituelle dans la mesure où seules les langues au statut sociolinguistique élevé (comme l'hébreu, les langues orientales) servent aux comparaisons.

Surtout, cette comparaison ne se cantonne peut-être pas au dialecte ou au parler régional que Sainte-Palaye connaît, en tout cas pas à la zone du parler auquel il fait référence. Dans le troisième commentaire, l'érudit évoque l'usage de la lexie *seigle* dans le Gâtinais. Mais comme cet ancien comté s'étendait du centre-Val-de-Loire jusqu'à la Bourgogne–Franche-Comté actuelle, il serait difficile de déterminer quel dialecte vise ici l'érudit. L'emploi du nom du comté suggérerait qu'il s'agit d'un usage commun à tout le domaine gâtinais.

Mais d'une manière générale, il faudrait davantage de preuves pour étayer ces hypothèses et, comme nous le disions, ces commentaires sont moins représentés que les autres.

1.4.3 Les comparaisons avec des langues nationales

Dans d'autres remarques, Sainte-Palaye compare cette fois l'occitan médiéval à des langues dotées d'un certain prestige ou soutenues par un pouvoir politique voisin. Ces types d'analogies concernent l'italien, l'espagnol, le portugais mais aussi l'allemand, et prennent parfois des formes différentes de celles que nous avons étudiées jusqu'à présent. On trouve, par exemple, à la fin du recueil **B** (f. 169 ms. 3092), une liste de lexies, de groupes verbaux ou nominaux en ancien occitan copiées avec leur correspondante espagnole ou portugaise. Cette liste, que Sainte-Palaye appelle *Glossaire*, n'est pas de sa main mais de celle de son copiste. Elle aurait été élaborée par un certain Monseigneur Angelesme, que nous ne sommes pas parvenus à identifier : « Ce petit Glossaire a esté fait par M Angelesme ». En voici le début :

> Termes Provençaux qui ont la même signification en Espagnol, ou en Portuguais
>
> 23 Malvaz Esp. Malvado. Signifie un méchant homme. sans foy.
>
> 5 Anz. Esp. Antes au contraire
>
> 22 Leich Esp. Lecho lit.
>
> 15 Enoi. Esp. Enojo. Ennuy, facherie. Enojar facher
>
> 16 Enveia. Port. Envejar. envie
>
> 10 Cuiar. Port. Cuidar. croire.
>
> 13 Dreich. Esp. Derecho. Droit
>
> 4 Anc. Esp. aunque. quoique
>
> 17 Estraigna. Esp. Estrana. adject fem. Estrange
>
> 14 Engan. Esp. Engano. Tromperie.
>
> 28 Mi vailla. Port. Mevalha. Me soit en au
>
> 29 Nau. Esp. Nao. navire
>
> 24 Nautas vez. Port. muitas veres. plusieurs fois

L'intérêt de ce glossaire consiste surtout dans le fait qu'il n'est pas présent dans le chansonnier **S** qui a servi de modèle à **B ;** tout du moins les descriptions de ce chansonnier n'en disent rien (voir Meyer 1868 et 1871). Il paraît être postérieur au modèle médiéval et peut-être presque contemporain de Sainte-Palaye. On suppose donc que c'est sous la férule de l'érudit qu'il aurait été délibérément ajouté à la copie du manuscrit. Ce serait donc le signe que Sainte-Palaye s'appuie sur les recherches des érudits de son époque. L'on peut également supposer que ce glossaire constitue l'un des matériaux lui ayant permis de travailler sur les

correspondances entre le français, l'occitan et l'espagnol, étude qui aboutit à son mémoire *Remarques sur la langue Françoise des XIIe et XIIIe siècles* de 1756.

Les entrées du glossaire sont en occitan et suivies de leurs équivalents en espagnol ou en portugais et, enfin, en français. Aucun contexte environnant les occurrences n'est cité, à la différence des glossaires de Sainte-Palaye. Surtout, aucune étiquette n'est précisée, si ce n'est pour identifier la lexie 17 qui est un adjectif au féminin. Autrement, les formes ne nécessitent pas de précision pour leur rédacteur et pour Sainte-Palaye, qui ne commente guère ce glossaire. On peut néanmoins présupposer qu'il y a eu recours, sinon pourquoi l'avoir fait copier ?

Par ailleurs, on retrouve au sein du même recueil et dans les autres des commentaires de comparaison plus classiques. Parmi eux, les analogies avec l'italien sont les plus nombreuses. Et sans doute peut-on penser que Sainte-Palaye connaît mieux cette langue que d'autres. Du moins la variété des domaines de comparaison va-t-elle dans ce sens :

> les Italiens disent encore sarebbe un peccato / il serait dommage (dans *Tant ai longament cercat* [BEdT 364,046] de Peire Vidal, recueil **B**, f. 17v)
>
> pe perdu l'Ital scemo (dans *Be cove, pos ja baissa·l ram* [BEdT 242,025] de Giraut de Borneill, recueil **C**, au f. 223r) ;
>
> l'Ital. poignar. prendre peine s'efforcer (dans *Eu ai ja vista mainta rei* [BEdT 202,007] de Guillem Ademar, recueil **B**, f. 85).

Les deux premières comparaisons portent sur le sens. Dans le premier commentaire, Sainte-Palaye compare effectivement la polysémie d'un substantif : « Tant clam ab humilitat // merce chascundia // merces faria ,pechat, // se no m'en valia ». Certes, les deux verbes du groupe changent entre les deux langues : le verbe *far* passe à *essere*. Mais la comparaison tient plutôt, d'après nous, à l'emploi et à la variété sémantique des substantifs *peccato* et *pechat* qui, à la différence du français moderne *péché*, sont polysémiques. Tous issus du même étymon PECCARE selon le *FEW* (98), et PECCATUM dérivé de PECCARE selon le *Treccani*, les substantifs occitan et italien possèdent les deux sens suivants selon qu'ils sont exprimés seuls ou au sein d'une locution :

DOM : *pecat* s. m.

a. 'péché, faute'
b. 'malheur, infortune'
c. 'dommage'

Treccani *peccato* s.m.

> « 1. En général, transgression d'une norme à laquelle on attribue une origine divine ou en tout cas qui ne dépend pas des hommes[149]
>
> [plus loin dans l'article au point n°4]
>
> 4. De l'usage commun. L'expression essere (un) p., utilisée comme prédicat d'un infinitif ou d'une proposition subjective, quelque chose d'inopportun, de désagréable, ou en tout cas de nature à porter préjudice : il dort si bien que ce serait un p., un vrai p., de le réveiller ; c'est p. de gaspiller de l'argent; c'est un p. de faire du bien à certaines personnes, ça n'en vaut pas la peine […]. »

La correspondance relevée par l'érudit n'est donc pas dénuée de sens. Elle met en évidence une proximité sémantique entre l'italien et l'occitan ainsi que la ressemblance du tour. Le français moderne le connaît également : « C'est (un) péché (que) de + inf. Quel dommage de. […] » (*TLF*). Mais les dictionnaires du XVIIIe siècle ne recensent pas ce sens, qui n'existait probablement pas encore en langue. L'article du *Dictionnaire universel* de Furetière s'ouvre sur un sens chrétien : « Contravention aux commandemens de Dieu & de l'Eglise ». Il évoque ensuite des proverbes, où le sens de « péché » rappelle celui de la faute, ou du moins celui du mal :

> « peché, se dit proverbialement en ces phrases. Qui perd peche, c'est-à-dire, quon se laisse aller à quelque emportement, à quelque jugement temeraire. On dit autrement, Qui perd son bien perd son sens. Celuy qui peche ignore, c'est-à-dire, ne connoît pas le vray bien. Autant peche celuy qui tient le sac, que celuy qui met dedans. » (1690, 80).

Le *Dictionnaire de l'Académie françoise* n'est pas plus éclairant. L'article donne comme premier et second sens : « Transgression de la loy divine » et « Peché se dit aussi de toutes les fautes legeres qui regardent le commerce de la vie civile ». L'article aboutit à une liste de proverbes n'ayant aucun rapport avec le sens que nous recherchons :

> On dit prov. A tout peché misericorde, pour dire, quil faut avoir de l'indulgence, qu'il faut excuser, qu'il faut pardonner. On dit figur. Rechercher les vieux pechez de quelqu'un, pour dire, rechercher sa vie passee à dessein de luy faire de la peine. (1694, 206).

Pourtant plus tardif, le *Dictionnaire de Trévoux* reprend les sens des deux précédents (1771, 626). En conséquence, Sainte-Palaye n'était pas en mesure de citer le tour français que nous connaissons aujourd'hui, puisqu'il n'existait apparemment pas encore. Ce qui explique de façon

[149] « 1.In generale, trasgressione di una norma alla quale si attribuisce un'origine divina o comunque non dipendente dagli uomini […] 4. Dell'uso com. l'espressione essere (un) p., usata come predicato di un infinito o di una proposizione soggettiva, costituire cosa inopportuna, spiacevole, o comunque tale da recare pregiudizio: dorme così bene che sarebbe un p., un vero p., svegliarlo; è p. sprecare il denaro; è un p. fare del bene a certa gente, non ne vale la pena […]. »

logique à la fois la traduction qu'il propose, où il recourt à un autre substantif pour traduire la locution, et le commentaire de marge : *dommage* issu de l'étymon DAMNUN.

Le deuxième commentaire concerne la lexie *sems* dans : « Cum es iois freuoltiz e sems ». D'après le *DOM*, cette forme pourrait renvoyer à un adjectif ou à un nom commun. Sainte-Palaye l'identifie en contexte comme un adjectif, d'après sa proposition de traduction : le participe passé *perdu*. Pour ce qui est de la mention de l'italien, la forme qu'il cite est étiquetée comme nom dans le *Treccani*, plus spécifiquement comme un déverbal de *scemare* dont le sens est l'action de la diminution ou de la perte : *diminuer* en français. Voici ce qu'on lit dans le *Treccani* : « Dans un sens concret, la quantité, partie manquante »[150] (traduction personnelle). Le sens est ancien puisque le dictionnaire en mentionne une attestation chez Dante : « lo scemo de la luna », c'est-à-dire « la partie manquante de la lune ». À l'instar de l'exemple précédent, *scemo* et *sem* ont en commun le même étymon : SĒMĀRE et SĒMIS pour *sem* dans le *FEW* (425 et 440), *exsemare, der. di sēmis *metà* dans le *Treccani*. Ils partagent également un sémantisme commun. En revanche, l'évolution de ces étymons en français n'a pas abouti aux mêmes résultats ; d'où le recours au participe *perdu* et la remarque tout à fait pertinente de l'érudit, puisqu'il pointe les proximités sémantiques de ces deux langues et montre que leurs évolutions dans le temps ont été similaires.

Plus complexe, le troisième exemple méritait d'être traité pour illustrer les problèmes graphiques que les commentaires de comparaison peuvent contenir. La note de Sainte-Palaye à propos de l'infinitif *ponhar* dans « Eu ai uist en donas ponhar » semble suggérer qu'il aurait un correspondant en italien : *poignar*. Nous avons recherché cette forme dans les dictionnaires italiens et nous sommes trouvée confrontée à deux problèmes : d'abord la terminaison de l'infinitif en –ar, puis la présence du digramme ‹oi›. Le morphème d'infinitif utilisé par Sainte-Palaye réfère en effet davantage à une forme verbale occitane du premier groupe, attendu qu'une forme italienne du même groupe se serait terminée par un –e : -are. Mais, du fait que la terminaison –ar est immédiatement suivie d'un point, on peut supposer que l'érudit a abrégé la forme. Quant au digramme ‹oi›, il est certes bien attesté dans la langue italienne : il y note la diphtongue [oi]. Néanmoins, nous n'avons pas trouvé de verbe tel que celui que Sainte-Palaye note en marge, ni dans le *Treccani*, ni dans les *Vocabolari degli Accademici della Crusca,* ni dans le *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. Une recherche de proximité entre les deux langues par les étymons, que nous supposions communs entre la lexie occitane *ponhar* et la forme avancée par Sainte-Palaye, nous a toutefois permis de proposer une autre forme très

[150] « In senso concr., quantità, parte mancante. »

proche de ce que Sainte-Palaye suggérait. Le *FEW* avance comme étymon de *ponhar* la forme suivante : PŬGNARE (513). Et une des définitions qu'il en donne correspond à la traduction proposée à la fois par le *DOM* et par Sainte-Palaye avec sources à l'appui : *DOM* « tâcher, s'efforcer, prendre de la peine », celle de l'érudit « prendre peine s'efforcer » et *FEW* « apr. ponhar v. n.r., tâcher, s'efforcer, prendre de la peine ; tarder" (RN ; Lv ; GirBorn ; Bremon ; SHon 2537) ». C'est d'ailleurs ainsi que Bec traduit cet infinitif dans son édition du poème : « J'ai vu des amants bien élevés et instruits mettre leur peine à courtiser des dames » (1984, 59-60). Plus loin, dans le même article, on relève des formes avec ce sens dans des parlers italo-romans septentrionaux :

> Lt.[151] PŬGNARE dans le sens de « se battre » a presque toujours été remplacé par feu COMBATTUERE, dont le sens originel « battre » indiquait que le combat devenait plus primitif. Le sens de « se battre » n'est plus présent qu'en ancien français, et ce, faiblement. Ici, il était identique ou presque identique sous certaines formes à *poindre*, qui désignait également l'approche du combat de cavalerie. Sinon, il a été relégué à des significations secondaires, comme atosk. *pungnare* « sforzarsi » (Arezzo), *pugnare* « stentare » (Arezzo), apav. *pugnarse* « fare sforzi » [...][152]

Le *Treccani*, de son côté, répertorie également ce sens et cette forme ancienne avec le sens particulier de : « s'efforcer ou se fatiguer, s'acharner » (traduction du *dictionnaire Larousse Bilingue*).[153] Mais, contrairement à la morphologie de la lexie du provençaliste, celle du *FEW* et du *Treccani* ne présente pas le digraphe ‹oi› ni un infinitif –ar.

Voici, donc, notre analyse. Le rapprochement de Sainte-Palaye est, selon toute vraisemblance, encore sémantique. En atteste la proposition de traduction qui correspond à la fois à la lexie occitane et aussi à l'italienne. Mais celle-ci comporte une faute graphique qui ne correspond ni à l'entrée du *Treccani*, ni à celle de la *Crusca* et encore moins aux formes du *FEW* du fait des différences déjà citées. Ce qui, pour autant, ne nuit pas non plus à l'analogie morphologique qui accompagnerait la précédente. Quoi qu'il en soit, cette petite erreur graphique – si tant est qu'il s'agisse d'une erreur et peut-être Sainte-Palaye a-t-il déjà croisé dans un texte cette graphie qui aurait été déformée elle aussi par un copiste – montre que les commentaires peuvent comporter des erreurs et qu'il ne faut pas toujours s'y fier sans aucune distance critique. Malgré la pertinence très fréquente des remarques comparatives du

[151] lt. = latin selon le *Complément du Französisches Etymologisches Wörterbuch* p. 74.
[152] « PŬGNARE ist im sinne von „kämpfen" fast durchgehends durch das erst spät belegte COMBATTUERE verdrängt worden, dessen ursprüngliche bed(eutung) „zusammenschlagen" auf das primitiverwerden des kämpfens hinweist. Die bed(eutung) „kämpfen" ist nur noch, und zwar nur noch schwach im alt(es) fr(anzösisch) vertreten. Hier war es in manchen formen mit denen von poindre identisch oder fast identisch geworden, das ja auch den Antritt zum reiterkampf bezeichnete. Sonst ist es in sekundäre bed(eutung) abgedrängt worden, so auch atosk. *pungnare* „sforzarsi" (Arezzo), *pugnare* „stentare" (Arezzo), apav. *pugnarse* „fare sforzi" […] »
[153] « affaticarsi, accanirsi »

provençaliste, un contrôle de ses graphies et une vérification des informations sont nécessaires avec toutes les ressources dont nous disposons aujourd'hui, sinon pour juger de la pertinence de ses propos, au moins pour faire progresser notre connaissance sur l'état de son savoir.

Enfin, on note quelques comparaisons avec l'allemand, beaucoup plus rares que celles avec l'italien, qui abordent des points de langue similaires :

> fasse com(m)e les Allemands se servent de lassen pour former l'optatif (dans *Tant ai sofert longamen grant afan* [BEdT 167,059] de Gaucelm Faidit, recueil **B**, f. 70v) ;
>
> fasse. les Allemand employent de mesme le verbe lassen (dans *Si com l'enfans qu'es alevatz petitz* [BEdT 355,017] de Peire Raimon de Toloza, recueil **D**, f. 103r).

Dans le premier commentaire l'érudit compare l'emploi du verbe allemand *lassen* avec le verbe occitan *laisar* : « E'm ¸las¸ trobar dompna ses eir truan \\ **E m lais CEA** // ». Plus précisément encore, il semble porter sur la formation et l'expression de l'optatif, défini ainsi dans l'*Encyclopédie* :

> L'optatif est un mode personnel & oblique, qui renferme en soi l'idée accessoire d'un souhait. Il est personnel […] Il est oblique, parce qu'il ne peut servir qu'à constituer une proposition incidente, subordonnée à un antécédent qui n'est qu'une partie de la proposition principale. Par-là même, c'est un mode mixte comme le subjonctif ; parce que cette idée accessoire de subordination & de dépendance, qui est commune à l'une & à l'autre […] Au reste, l'optatif est doublement mixte, puisqu'il ajoute à la signification totale du subjonctif, l'idée accessoire d'un souhait, qui n'est pas moins étrangère à la nature du verbe » (1765, 516).

Mode qui n'existe pas en français, pas plus qu'en allemand, si l'on se fie toujours à l'*Encyclopédie*, il faut en fait le comprendre comme l'expression du souhait :

> Nous n'avons en françois de mode oblique que le subjonctif, & c'est la même chose en latin, en allemand, en italien, en espagnol […] le subjonctif n'est point en grec ni en latin : le latin ni les langues modernes ne connoissent point l'optatif. (593-94).

Pourtant, Sainte-Palaye persiste à employer le terme d'optatif… une explication pourrait tenir à la terminologie qu'il s'attache à suivre pour décrire la langue, quoiqu'il ne se livre pas, on l'a vu, à une description exhaustive de l'occitan. *Optatif* est un terme proposé par Nicolas Beauzée (1717-1789) dans son article de l'*Encyclopédie,* faisant partie de la critériologie qu'il met en place pour décrire le mieux précisément possible les modes verbaux (Swiggers 1986, 107). Au subjonctif mixte signifiant une idée et à l'optatif « doublement mixte » qui y ajoute l'expression du souhait et du désir, s'opposent dans la terminologie du grammairien les modes directs[154]

[154] Les modes directs s'opposent aux modes obliques. Les premiers servent à former une proposition principale, les seconds constituent ce que Beauzé appelle des propositions « incidentes » (c'est-à-dire des subordonnées) : « on distingue en Grammaire la proposition principale & la proposition incidente. La proposition incidente est toujours partielle à l'égard de la principale ; & l'on peut dire que c'est une proposition particulière liée à un mot dont elle est un supplément explicatif ou déterminatif. Par exemple, quand on dit, les savans, qui sont plus instruits

dont, surtout, l'indicatif exprimant l'existence et l'impératif y ajoutant une « idée accessoire de la volonté de celui qui parle » (1765,305). Le système de Beauzée, on le voit, est mûrement réfléchi et abouti, prêt à décrire des idiomes avec précision parce qu'il tire justement ses étiquettes de l'étude de différentes langues et pose « les fondements d'une description grammaticale "générale et raisonnée " » (Swiggers 1986, 107).

Ainsi, si l'érudit adopte cette terminologie c'est peut-être parce qu'elle lui semble pertinente et la plus à même de signifier, justement, l'expression du souhait qu'il comprend dans le vers occitan et qu'il exprime dans sa traduction par un subjonctif présent : *fasse*. Du reste, celle-ci est semblable à celle que propose Mouzat dans son édition (nous l'éditons en gras), signe que l'érudit a une bonne compréhension de la syntaxe et du mode du vers occitan : « et puisque je vais transporter ailleurs mon séjour, Dieu me donne bonne chance et bonne entrée, **et me fasse trouver une dame dont le cœur ne soit pas scélérat** » (1965, 249). De la même manière, l'occitan médiéval exprime également le souhait grâce au subjonctif présent : *las* (Bianchi et Romieu 2006, 154). La valeur du souhait tient donc moins au verbe utilisé qu'au mode et au temps comme en allemand, du reste, où on utilise le subjonctif II pour exprimer le souhait : « En allemand, on utilise "subjonctif II", c'est-à-dire un ancien subjonctif passé, mis au parfait "ich wäre gegangen - je serais allé"). » (Lazard 2001, 416)

Pourtant, Saint-Palaye semble quand même pointer l'emploi très spécifique du verbe *lassen* qui est, lui, un semi-auxiliaire, au même titre que d'autres verbes plus courants que l'on retrouve également en français : *sein*, *haben*, *müssen*, *wollen*, *mogen*, *werden*, *bekommen*. Au sein d'une phrase, le semi-auxiliaire *lassen* module le sens ou l'infléchit pour donner une signification particulière à l'infinitif en fin de phrase. Et *lassen*, en l'occurrence, fléchira le sens de telle sorte que l'action effectuée sera faite par quelqu'un d'autre que le locuteur, et l'action aura comme bénéficiaire le locuteur (voir le *DWDS*). Ce fléchissement se retrouve également dans les sens de la lexie occitane, notamment le deuxième, mais de façon quelque peu différente d'après le DOC : *permettere di*.

D'après nous, donc, ce que Sainte-Palaye signifie derrière « lassen pour former l'optatif » est autant l'expression du souhait que le sens particulier du verbe *lassen* dans le contexte d'une proposition à l'optatif. Autrement dit, l'érudit mélange deux phénomènes linguistiques ici :

---

que le commun des hommes, devroient aussi les surpasser en sagesse, c'est une proposition totale ; qui sont plus instruits que le commun des hommes, c'est une proposition partielle liée au mot savans, dont elle est un supplément explicatif, parce qu'elle sert à en développer l'idée, pour y trouver un motif qui justifie l'énoncé de la proposition principale, les savans devroient surpasser les autres hommes en sagesse » (1756, 647).
Ces propositions incidentes sont de deux types : les explicatives et les déterminatives (sur ce sujet voir Auroux 1979, 176-181).

l'emploi d'un mode pour exprimer le souhait, le sémantisme particulier d'un verbe sans lien direct avec le mode. Le rapprochement tient à la conséquence sémantique de l'emploi de *laisar* et *lassen* dans le souhait puisque, de toute façon, *lassen* ne permet pas, à notre connaissance, de former un optatif tel que le fait *mögen* par exemple avec un verbe à l'infinitif pour éviter d'employer le subjonctif. Et nous proposons la même hypothèse pour l'analyse du deuxième exemple, qui porte sur la forme *lais* du dernier vers du poème : « me dis ploran deus te lais revenir. ». Mais si le provençaliste emploie comme terminologie *optatif*, c'est sans doute parce qu'elle lui paraît la meilleure pour décrire ce qu'il analyse. Et sans dire qu'elle soit adéquate ici, attendu que ce dernier nous paraît confondre des phénomènes, ce recours à la critériologie de Beauzée instituée dans l'*Encyclopédie*, sinon à l'Académie, est un geste lourd de conséquences. Même si Sainte-Palaye ne rédige pas, en effet, une grammaire de l'occitan telle que le fera l'abbé Féraud plus tard (Stéfanini 1957, 210-211), l'usage d'étiquettes précises ou la volonté d'en utiliser est un premier pas vers les descriptions exhaustives et scientifiques de la langue qui perceront à la fin du siècle.

2 Du commentaire de linguistique au commentaire stylistique du texte : une frontière latente

Parallèlement, certains commentaires passent pour appartenir à ce que nous avons étiqueté dans nos relevés *commentaires linguistiques*, soit parce qu'ils sont formulés avec des termes rattachés à cette discipline, soit parce qu'ils semblent traiter tantôt de la connotation tantôt de la dénotation des lexies occitanes. Mais à la différence de tout ce que nous avons étudié jusqu'à présent et qui, en général, décrivait la langue, validait les théories linguistiques de Sainte-Palaye ou lui permettait d'approfondir sa connaissance de la langue, ceux qui nous intéressent maintenant relèvent davantage du commentaire de texte. Nous voulons dire par là qu'ils décrivent moins un phénomène linguistique qu'ils ne rendent compte de l'effet et de l'implication de l'emploi de tel adjectif ou de tel terme dans un contexte particulier.

2.1 Le cas des adjectifs épithètes

Pour autant, ces notes nous paraissent toujours être assez objectives dans la mesure où elles rendent compte de la connotation qu'implique le terme au sein du poème et, surtout, dans le contexte du vers où se trouve la lexie commentée. On lit, par exemple, dans le chansonnier **G** :

> terme d'injure (dans *Ara·m digatz, Rambautz, si vos agrada* [BEdT 015,001] d'Albert marques, **G**, f. 363) ; « Quels uos clamon lo marques pautonier » ;
>
> epithete d'injure (dans *Bel m'es, qui a son bo sen* [BEdT 323,008] de Peire d'Alvergne, **G**, f. 247). à propos du vers « que d'aquels engles coutz ».

Par *terme* il faut comprendre *adjectif*, à l'instar de *epithete* qu'il emploie dans sa deuxième note et qui signifie déjà à l'époque, selon le *Dictionnaire critique de la langue française* : « Nom adjectif, qui désigne quelque qualité du nom substantif, auquel il est joint […] Quand on joint une épithète à un substantif, il faut qu'elle ajoute quelque chôse au sens. » (Féraud 1787, 132). Épithètes, effectivement dans les deux cas, ces adjectifs font partie de l'expansion des noms *marques* et *engles*, ils les enrichissent. Ici, les notes de Sainte-Palaye ne consistent en rien de moins qu'en la retranscription de l'effet linguistique et stylistique que provoquent ces expansions des noms, avec des mots précis d'érudit et de spécialiste des textes, ce qui implique de la part du provençaliste de comprendre à la fois l'adjectif qu'il identifie mais aussi le contexte dans lequel il se trouve. En effet, si *pautonier* désigne dans le *DOM vaurien* et *mendiant*, c'est surtout par sa place au sein de l'énumération finale des adjectifs caractérisant très négativement Albert Marques qu'il devient une *injure*, pour reprendre le terme de Sainte-Palaye. Et rien dans le *DOM* ni dans le *FEW* ne suggère qu'il s'agisse d'un mot vulgaire qui serait, en toute situation, une injure.

De la même manière, l'adjectif *coüt* dans le *DOM* est uniquement défini comme « muni d'une queue », tandis que le *FEW* ne précise pas que la forme de « Apr. » serait un terme *grossier*. Ainsi, l'adjectif *coüt* qualifiant le nom *engles*, comme le remarque l'érudit du reste, devient une injure ou se charge d'une connotation particulière dans le contexte de la dernière strophe précédent l'envoi final du poème. Cette connotation suscite la note de marge de Sainte-Palaye, qui confine presque au commentaire de style et de texte : l'érudit ne décrit pas la langue mais la connotation et l'effet de l'emploi de ces adjectifs en contexte au moment de leur lecture.

Fait notable, ce genre de remarque ne se cantonne pas aux lexies à connotation négative. au f. 251 du recueil **G,** on lit : « mesquina epithete /cuncda cointe déloge pour une jeune fille » dans *Rassa, tan creis e mont' e poja* **(**BEdT 080,037) de Bertran de Born. Comme dans d'autres cas, la note ne porte pas uniquement sur le texte de la pleine page, contrairement au deux exemples précédents, mais aussi sur les collations, puisque « mesquina » ne correspond pas à la leçon de **G** mais à celles de **E**, **D** et **O** notées en marge : « cundegaya toza blanquina \\ **cuncda e gaia e mesquina DE Coinda e gaia e mescsina O** // ». Le texte critique porte donc encore ici sur tous les textes littéraires que conservent les chansonniers, et cela renforce un peu plus ce que nous supposions au précédent chapitre : la marge de droite doit être considérée comme aussi importante que la pleine page. En outre, ici aussi le commentaire sur les deux adjectifs *cuncda* et *mesquina* porte moins sur le sens des mots que sur leur effet stylistique dans le texte et leur positivité. Le qualificatif *éloge* confine encore plus que nos précédents exemples au commentaire stylistique et suggère une lecture plus fine et littéraire du texte. Quoique

s'éloignant de la description linguistique, ces notes n'attestent pas encore une lecture personnelle du texte et restent encore objectives.

2.2 Les remarques de syntaxe

Par ailleurs, quelques remarques paraissent être des descriptions syntaxiques des vers, notamment dans le recueil **A** où on en relève plusieurs exemples :

> Poe Provle le substantif et l'adjectif places dans deux vers different il y en a bp d'exemples (dans *Aissi quon es sobronrada* [BEdT 248,007] de Guiraut Riquier, **E**, f. 52r);
>
> Poe Provle la preposition et son regime placez dans deux vers differend (dans *Ara qu'es lo gais pascors* [BEdT 319,002] de Paulet de Marseilla, recueil **A**, f. 58r) ;
>
> Poe Provle le verbe et son auxiliaire placez dans deux vers differents (dans *Als entendens de chantar* [BEdT027,002] d'Arnaut Catalan, recueil **A**, f. 71r).

Malgré les apparences, ces remarques ne portent pas véritablement sur l'ordre et les règles de disposition des lexies dans la phrase occitane selon la nature des mots et selon le type de phrase exprimé. Lorsqu'on s'intéresse à ces exemples, l'on observe que la séparation des lexies au sein d'un groupe nominal ou d'un groupe verbal est toujours relevée entre la fin et le début des vers ; comme si, finalement, Sainte-Palaye était sensible à ce que nous appelons des enjambements et plaquait une réflexion linguistique sur une considération métrique, qui ne peut pas convenir ici. Dans le premier exemple, en effet, il nous semble que la disjonction au sein du groupe nominal pointé réfère au segment suivant en gras « etz guirens **d'amara** \\ **mort** quar uostra cara » soit « pour les pêcheurs, vous êtes la protection de **la mort amère** : puisque votre visage regarde suppliant le roi glorieux » (Oroz Arizcuren 1972, 208).[155] *d'amara mort* est coupé entre deux vers : tandis que l'adjectif *amara* termine le premier, le nom qu'il qualifie, et dont il est épithète, débute le suivant ; d'où, à notre avis, le commentaire de Sainte-Palaye. Mais il ne s'agit au fond que d'une considération métrique car l'érudit identifie surtout un enjambement et l'atténuation de la pause de fin de vers. Du reste, sa note s'en tient au seul relevé et ne propose aucune interprétation alors qu'il précise que ce phénomène est fréquent : « il y en a bp d'exemples ». La note fonctionne donc, à notre sens, sous une apparente allure de remarque syntaxique, comme un début de commentaire stylistique.

C'est également le cas dans le deuxième commentaire. L'érudit y remarque que la préposition *per* et son *régime* pour reprendre ses mots (c'est-à-dire le substantif *ren* qui est ici « l'élément subordonné qu'elle [la préposition] rattache au mot complété » [Denis et Sancier

[155] « sois protección **de amarga muerte :** pues vuestra faz mira suplicante al rey glorioso »

Château 1994, 442]) sont séparés. L'un se trouve en fin de vers, tandis que l'autre débute le vers suivant : « enueyos desi e **per** // **re** non puesc mon cor mouer ». Dans notre dernier exemple, Sainte-Palaye note en fait que le participe passé *fach* est séparé de son auxiliaire *ay* par la fin du vers : « e pus que mon chantar **ay** // **fach** yeu eyse lo'm chantarai+y », soit « Et puisque j'ai fini mon chant, // Moi-même me le chanterai. » (Bec 1984, 213). Là encore, les remarques n'aboutissent pas à une réflexion syntaxique sur l'éventuelle souplesse syntaxique du régime des prépositions ou celle du passé composé, parce que Sainte-Palaye ne pointe pas des phénomènes syntaxiques mais un phénomène métrique. Ainsi, ses notes confinent finalement à d'autres disciplines ayant aussi trait à la linguistique, puisqu'elles se fondent sur celle-ci. Pour autant, ce constat ne diminue en rien la valeur du travail linguistique de Sainte-Palaye. Bien au contraire, il nous paraît montrer que l'étude de la langue, certes non décrite dans une grammaire, constitue une part éminemment importante du travail de l'érudit.

2.3 Le sens obscène des mots : travail lexicographique et réception du *trobar*

Il en est de même pour d'autres notes qui se concentrent exclusivement sur le sens *obscène* des mots, pour reprendre les mots de l'érudit :

> [sup]inare ds un sens obscene [...] mot obscene (dans *Us trichaire* [BEdT 210,022] de Guillem de Berguedan recueil **G,** au f. 394) ;
>
> pe mot obscene (dans *Ses dezir e ses razo* [BEdT 457,035] d'Uc de Saint Circ, recueil **G**, f. 373) ;
>
> pe ds un sens tres obscene (dans *Compaigno, tant ai agutz d'avols conres* [BEdT 183,005] du Coms de Peiteus, **E**, f. 63.

L'étude des lexies que Sainte-Palaye remarque, de même que le contexte dans lequel elles sont employées, illustre la pertinence de ses remarques, surtout pour des textes d'ordinaire aussi raffinés que ceux du *trobar*. Par *obscène* Sainte-Palaye entend certainement : « Parole, image, action qui blesse la pudeur. » (*Dictionnaire de Trévoux* 1771,729). Ce qui rappelle, à peu de choses près, les définitions des *Dictionnaire de Furetière* (1690,759) et *Dictionnaire de l'Académie françoise* (1694, 136-137), ainsi que celle que nous lisons encore dans le *TLF* :

> Caractère de ce qui offense ouvertement la pudeur dans le domaine de la sexualité. Synon. immoralité, indécence. […] P. méton., le plus souvent au plur. Parole, action, image, objet qui offense ouvertement la pudeur dans le domaine de la sexualité. Synon. cochonnerie(s), crudité(s), gravelure(s), saloperie(s) (vulg.).

Le caractère obscène du texte des troubadours existe bel et bien. Surtout il correspond, dans une certaine mesure, à ce que Sainte-Palaye entend par *obscène*, à ceci près que la littérature critique situe le caractère obscène du *trobar* dans le contre-texte qu'il contient. Fait de mots, de sujets et d'images très directes non ambiguës, ce contre-texte scatologique, obscène,

parfois pornographique, peut servir un but moralisateur et clérical ou alors n'a existé que pour lui-même sans aucun objectif (Bec 1984, 12).

> Mais le conte-texte, à notre sens, est autre chose. Il n'est pas ambigu. Il s'installe en effet dans le code littéraire, utilise ses procédés jusqu'à l'exaspération, mais le dévie fondamentalement de son contenu référentiel. Il n'y a donc pas d'ambiguïté à proprement parler, mais juxtaposition concertées, à des fins ludiques et burlesques, d'un code littéraire donné et d'un contenu marginal, voire subversif. (11)

Surtout, à l'instar d'autres contre-textes de la littérature, il fonctionne en tension grâce au décalage entre la forme versifiée et recherchée du poème d'un côté, et de l'autre le propos obscène du texte totalement dévoilé (Saint-Gérand 1980, 194) qui, lui, s'exprime par des termes réalistes selon Paden et Bec : « *con*, *penilh*, *viech*, *colhon*, *cul* ou des métaphores comme *trauc* "trou", *enfonilh* "entonnoir", *corn* "cor" etc. » (Bec 1984, 12). Et, on le voit bien dans cette liste de termes fournie ; familiers ou vulgaires, ils ont souvent trait à la sexualité ou tout du moins aux corps féminins et masculins sinon au fonctionnement des corps comme Sainte-Palaye l'avait relevé.

Dans notre premier exemple, en effet, où « [sup]inare ds un sens obscene » renvoie aux vers « De <u>sorina</u> | fay metzina | », le sens du mot répond tout à fait au caractère obscène que l'érudit identifie si l'on se fie à l'édition de Bec : « De son urine elle fait une médecine » (1984, 134-136). Plus loin le *mot obscene* identifié n'est ni plus ni moins que le substantif *con* dans « De sobre fort de <u>cons cauis</u> » : *vagin* dans le *DOM*. D'ailleurs nous avons aussi le mot *con* dans la langue française, considéré dans le *TLF* comme *trivial*, et c'est ce mot que Bec a choisi de garder, sans doute pour mieux traduire l'obscénité du vers : « sur forteresse de cons *cavis* » (1984, 137). Mais hormis ces deux occurrences, Sainte-Palaye ne commente pas d'autres lexies qui participent pourtant au caractère du poème tel que, par exemple : *colhon*, *vieg*, *coa* ou même *colha*. De la même manière, dans les deux autres exemples, le commentaire porte sur le même substantif dénotant l'organe féminin, à ceci près que le vers dans lequel il se trouve dans le deuxième exemple n'est pas dans la pleine page mais dans la marge de droite, car il est issu d'une collation : « Can ue'l d'una dona pel blon \\ **Quan uey –dompna \duna dompna <u>co</u>**// » et « qui anc premiers gardet <u>con</u> com non esteis ». Autant dire, donc, que Sainte-Palaye identifie principalement dans les trois exemples que nous citons les lexies dénotant les organes féminins et qui, comme le définit la littérature critique, ne sont pas ambigus et appartiennent pleinement au contre-texte du *trobar*, tel que Bec le définit.

Pour autant, cela ne signifie pas que Sainte–Palaye ait identifié ce contre-texte ni même qu'il étiquette certains mots d'obscènes dans l'optique de le signifier dans son glossaire, sinon pourquoi ne pas signaler que *colha*, par exemple, était aussi obscène ou tout du moins pouvait

heurter la pudeur du lecteur ? En d'autres termes, il ne s'agit pas ici, à notre avis, d'un commentaire linguistique qui cherche à délivrer une information sur le lexique, contrairement à ce que laisse penser la forme de la note de prime abord. Autrement, tous les mots de ce type auraient sans doute bénéficié plus systématiquement de ce genre de remarque. La qualification d'obscène est attribuée aux mots qui paraissent l'être aux yeux de Sainte-Palaye, ce qui signifie qu'elle dépend de son appréhension du référent qui, elle-même, est soumise à l'éducation, la culture et l'époque de l'érudit.

D'ailleurs, Sainte-Palaye considère comme tout aussi obscènes les allusions cachées, les euphémismes et les « termes à forte connotation érotique » (Nelli 1977, 9) des poèmes, alors qu'ils sont bien distincts des termes réalistes, burlesques et scatologique du contre-texte dans la littérature critique actuelle. Bref, ce qui passe pour une « élégante pudeur » pour René Nelli par exemple (cité dans Bec 1984,12) grâce aux ressources sémantiques des lexies (polysémie) ne l'est pas du tout pour l'érudit. Au folio 125 du recueil **E**, dans *Gauselm diguatz m'a uoure Sen* (BEdT 366,017) de Peirol, Sainte-Palaye note : « le fait de sens obscene ». Le vers concerné évoque bien l'acte sexuel (voir la traduction de Mouzat 1965, 498) mais en usant de l'euphémisme très convenu du *trobar lo fach* :

> Gauselm diguatz m**'**al uostre sen
> cals drutz ha mais de son plazer
> sel c**'**ab \ **q ab la bona P**/ bona dona iai
> tota una nueit e non lo ˛ fait ˛
> ho sel qui ue a parlamen
> e no**'**i uol iazer \ **alezer P**/ gaire \\ **coucher avec une fem(m)e**//.[156]

Pourtant Sainte-Palaye le considère comme obscène. Il avait d'ailleurs apposé cette même étiquette à ce mot dans son recueil **D** au f. 311 dans la *tenson* bilingue de Rambaut de Vaqueiras *Bella, tant vos ai prejada* (BEdT 392,007) : « si com prouenzalz o fai quant es poiatz. \\ le fait ds un sens obscene monté sur une femme // ». Fait notable, les traductions essayent d'ailleurs de conserver l'euphémisme, signe que la connotation érotique est importante et emblématique : « comment un Provençal fait l'acte, quand il est monté [traduction personnelle] »[157] (Linskill

[156] Nous éditons diplomatiquement la strophe issue de **E** moderne. Seule la mise en page des vers diffère : nous retournons à la ligne contrairement au copiste. Les éléments en gras correspondent aux ajouts de Sainte-Palaye à l'encre plus foncée et la plume plus grosse. Leur encadrement entre \ / signifient qu'ils se trouvent dans l'interligne au-dessus du vers. Les soulignements, les apostrophes et les diastoles sont aussi tracés par l'érudit. Le segment en français, édité en gras et entre double barres obliques est la traduction notée en marge par ce dernier.

[157] « how a Provençal does the deed, when he is mounted**. »**

1964,98) et « comment le fait un Provençal, quand il est monté [traduction personnelle] » (De Bartholomaeis 1931,16).[158]

Ainsi, ces notes nous paraissent donc moins évoquer une information linguistique qu'un jugement de Sainte-Palaye vis-à-dire de certaines lexies du texte. Certes, dans quelques cas, l'érudit n'a pas tort, loin de là. Et le commentaire est tout à fait pertinent. Mais sa remarque est parfois plus discutable et paraît surtout dépendre de sa lecture. Par cet aspect, ses remarques deviennent davantage intéressantes pour la question de sa réception des troubadours car elles tendent vers le commentaire stylistique dépendant de la lecture de l'érudit. Ici, en l'occurrence, elles révèlent d'abord comment Sainte-Palaye appréhende l'érotisme ainsi que ce que nous appelons de nos jours le contre-texte des poèmes des troubadours, mais aussi comment il qualifie les mots, les expressions y ayant trait. Et force est de constater que son rapport à l'érotisme et au corps féminin diffère de celui de la recherche actuelle.

2.4 Quelques exemples de commentaires subjectifs

D'autres remarques vont également dans ce sens, avec d'autant plus de force qu'elles s'avèrent bien moins objectives que les précédentes. Confinant toujours à la stylistique, elles semblent comme les précédentes appartenir pleinement aux commentaires de description de la langue, mais leur étude montre qu'elles ne décrivent pas vraiment l'effet que créent les lexies identifiées.

2.4.1 L'appréhension du texte

C'est précisément le cas dans le recueil **E**, où on lit au f. 64 dans la chanson *Si tot s'es ma domn'esquiva* (BEdT 406,040) de Raimon de Miraval : « epithete odieuse » à propos de : « Mas quar crezetz gen badiua ». Le soulignement de *badiua* indique que c'est cet adjectif qui est étudié par Sainte-Palaye. Lemmatisé sous la forme *badiu* dans le DOM, il signifie *sot* et *niais* et le dictionnaire ne mentionne aucune connotation du mot. En outre, rien dans le vers ne justifie l'emploi du qualificatif *odieux* car l'adjectif *badiua* permet, certes, de dénigrer les *lauzengiers* hostiles au poète, mais pas avec le même sens ni la même intensité de négativité que ne le fait l'érudit dans son commentaire : « Mas quar crezetz gent badiua » soit « Mais lorsqu'elle ajouta foi aux niais » (Topfield 1971, 169-171). Pour toutes ces raisons, il nous semble donc que *odieuse* ne transcrive pas véritablement l'effet que provoque l'emploi de *badiva* dans le vers, contrairement à nos exemples de tout à l'heure. Il s'agit plutôt, d'après nous, de la transcription de sa propre appréhension de l'adjectif en contexte. Pour le dire autrement, ce qualificatif est

[158] « come lo fa un Provenzale, quando è montato. »

plutôt l'expression du jugement de l'érudit vis-à-vis de l'adjectif *badiua*. Ce qui confine, comme nous le disions, encore plus au commentaire du texte, où commence à se percevoir la réception des textes des troubadours de Sainte-Palaye de manière très succincte.

D'autres commentaires de ce type vont dans le même sens, mais se révèlent plus difficiles à traiter car la formulation de Sainte-Palaye est si peu développée qu'on peine à comprendre ce qu'il a voulu exprimer. Dans la chanson *Amors, ben m'avetz tengut* (BEdT 132,001) d'Elias de Barjols au f.70 recueil **E**, on lit : « cui soi hom lietges ¸naturals¸ \\ epithete qui fortifie // mais qu'ieu non aus far paruensa \\ sembant// ». Contrairement aux autres exemples déjà traités, l'érudit n'utilise pas ici d'adjectif, mais une courte relative « qui fortifie ». Et, il nous semble, ici aussi, que le commentaire de marge soit l'expression d'un effet de lecture, d'une appréciation subjective du texte malgré l'apparente ressemblance avec une note descriptive de la langue. Comme l'adjectif *natural* a été isolé à l'aide de petits traits qui l'encadrent, il est certain qu'il est le terme commenté en marge. Cet adjectif accompagne le nom *lietges* soit de *litge, lige* dans le *DOM* : **1.** adj. 'lige [terme de féodalité]' **2.** subst. 'homme-lige [terme de féodalité]. L'adjectif, il est vrai, double donc le sens de ce substantif, puisque selon le dom il peut avoir pour sens : « g. 'fidèle (?)' » ou alors « j. 'vrai, véritable, sincère' ». Ces sens entrent en parfaite résonnance avec le substantif puisqu'il s'agit d'une « Personne qui est inconditionnellement dévouée à quelqu'un ou à quelque chose ». On peut donc légitimement supposer que Sainte-Palaye ait considéré l'adjectif *natural* comme redondant étant donné ce que signifie homme-lige dans le monde féodal. Ainsi, il aurait noté que cet adjectif épithète *fortifiait*, soit accentuait, l'un des traits sémantiques du substantif qu'il qualifiait. Si cette hypothèse s'avérait juste, elle prouverait donc bien que certains des commentaires de l'érudit, qui semblent être des descriptions d'adjectif et de phénomènes de langue, tirent en fait davantage vers l'appréciation du texte.

2.4.2 Réception des termes

Certains commentaires, plus isolés que les autres, témoignent aussi d'une incompréhension des textes, ou plutôt de certains sens des lexies et, finalement, d'un jugement personnel de la part de l'érudit. Dans la traduction de la chanson *Escur prim chantar e sotil* (BEdT 282,005) de Lanfranc Cigala au f. 106 du ms. 3283, faite à partir de la leçon du f. 114 recueil **D**, on lit : « Comment ce mot a-t-il pu avoir un pareil sens dans le temps de la plus fine galanterie ». En apparence, cette note semble être essentiellement lexicographique. Et d'un certain côté, elle l'est bien. Sainte-Palaye s'intéresse ici à la traduction de l'adjectif *femenil* dans le vers : « Autr'-\avoleza femenil // Que nais d'enuei ab feunia \\ feminine puerile // ». Le commentaire de marge dans le recueil **D**, cité ici, montrait déjà que l'érudit, décontenancé par

le sens de la lexie, hésitait entre deux traductions en français. Martín de Riquer n'a pas hésité, de son côté, à traduire cet adjectif par son correspondant espagnol car il le jugeait apte à transmettre le même sens : « otra femenil vileza » (1975, 1361). En réalité, le problème de Sainte-Palaye que nous pensons comprendre à partir de ses commentaires dans **D** et le ms. 3283 de traduction vient de la signification de *feminil*. Il est en effet question dans le vers d'une *bassesse féminine*. Mais, contrairement à la traduction que nous venons d'indiquer et à celle de Riquer, l'érudit rechigne à utiliser le correspondant français féminin, qu'on trouve pourtant dans le *DOM*. Plutôt que *féminin*, Sainte-Palaye préfère traduire l'adjectif ainsi : « Une autre méchanceté puérile (feminil) qui vient de haine et d'envie, c'est de décrier en termes injurieux l'ouvrage des autres ». On comprend donc qu'il n'ait pas souhaité caractériser la bassesse dont il est question comme typiquement féminine et s'étonne même de la connotation négative de ce mot dans un poème de troubadour. C'est en tout cas ce que laisse supposer son commentaire cité au début. Pour le dire autrement, Sainte-Palaye ne comprend pas le décalage qu'il décèle entre la vénération féminine de certains autres textes du *trobar* et cet extrait. Le commentaire concerne donc davantage le jugement de l'érudit que le seul travail lexicographique des adjectifs, on le voit très bien.

D'ailleurs, le choix final de traduction de l'érudit est on ne plus intéressant dans la mesure où, s'il paraissait encore hésiter dans **D** entre « feminine [ou] puerile », il se fixe définitivement sur *puerile* dans le ms. 3283. Quoique ce choix paraisse critiquable à première vue, il s'avère particulièrement intéressant car il s'agit, en réalité, d'une solution traductive qui lui évite d'employer le correspondant français *féminin* qui, sans doute, ne lui paraît pas correspondre au *trobar,* qu'en tant que lecteur il comprend et souhaite transmettre. C'est-à-dire peut-être une littérature qui, d'ordinaire, lui semble similaire à la galanterie moderne : celle qui renvoie à la cour et aux actions des hommes envers les femmes pour leur plaire, et qui est même parfois un synonyme d'amour (voir la définition de galanterie dans *Trévoux* 1771, 380). D'ailleurs, la traduction par *puéril*, certes peut-être pas tout à fait satisfaisante parce qu'elle évince complètement le caractère féminin de la bassesse dont il est question dans le vers, n'en est pas pour autant totalement irrecevable au regard du sens de « puéril » au XVIIIe siècle dans le *Dictionnaire de Trévoux* :

> PUERIL,ILLE. adj. par lequel on désigne ce qui convient à l'âge qui suit l'enfance, appelé en latin pueritia, pour lequel nous n'avons point de mot François. L'usage de ce mot est borné, au propre, à ces deux phrases. […] Mais le mot de puéril est employé par extension, pour qualifier les discours ou les actions des personnes, & celui d'enfants, & que tout ce qu'il dit est puéril. Le premier suppose un défaut de maturité. Le second un défaut d'élévation. Un discours d'enfant est un discours qui n'a point de raison. Un discours puéril est un discours qui n'a point de noblesse.

> Conduite d'enfant, conduite sans réflexion, qui fait qu'on s'amuse à des bagatelles, faute de connoître le solide. Conduite puérile, conduite sans goût, qui fait qu'on donne dans le petit faute de sentiment. Pensée puériles, raisonnemens puérils, sans solidité, sans élévation. […] Dans ce sens on le dit aussi substantivement. Le faux, le puéril & l'indécent parurent d'assez bonne heure dans les discours & les actions de plusieurs convulsionnaires. » (1771, 48)

On le comprend bien : plutôt que de caractériser la bassesse du vers comme typiquement féminine, Sainte-Palaye la transforme en une *méchanceté* semblable à celle d'un enfant ou rappelant celle de l'enfance. Autrement dit, l'érudit déplace le curseur vers un autre type de caractère pour éviter d'aller à l'encontre de sa compréhension du *trobar* et de ce qu'il veut en montrer, à notre avis. Et ainsi, cette note qui, de prime abord, passait surtout pour une réflexion sur le sens des mots en occitan, témoigne aussi finalement de sa lecture, de sa réception et de son choix dans la diffusion de traduction des poèmes des troubadour, quitte peut-être à changer les mots de ces textes s'ils ne le satisfont pas. Nous y reviendrons plus tard. Mais ici, en tout cas, Sainte-Palaye choisit d'utiliser le sens péjoratif de *puéril* plutôt que de *féminin* en raison, peut-être, des hypothèses développées plus haut. On peut même supposer que cette réflexion et ce choix reflètent, en plus de son érudition, l'esprit d'un homme de la noblesse qui fréquente plusieurs salons – lieux hautement féminins, on le sait – et qui dialogue avec les sphères érudites de l'époque dans la réception de la poésie médiévale, surtout pour sa dimension courtoise.

Conclusion

L'examen de ces diverses petites notes de langue, relevées, classées et analysées d'une part dans leur dialogue avec le texte littéraire de la pleine page, et d'autre part avec les théories de l'époque des Lumières, illustre bien que le travail linguistique de Sainte-Palaye a consisté en beaucoup plus que ce qu'on a voulu croire jusqu'à présent. À la marge des chansonniers, ces commentaires n'occupaient sans doute pas une place suffisamment importante ou prestigieuse pour attirer l'attention des philologues et des linguistes… mais leur valeur croît dès que l'on déplace le point focal de l'étude vers le texte critique marginal et ici, en l'occurrence, celui de linguistique. L'étude de ce texte révèle un intérêt pour la langue particulièrement riche et vaste de la part de Sainte-Palaye, qui ne se borne pas à la simple opération de traduction de lexies.

Le système verbal intéresse particulièrement l'érudit et, au-delà de la traduction de certains verbes qu'il fournit, ses commentaires attestent une compréhension et une connaissance déjà approfondie du système morphologique, sémantique et syntaxique des tiroirs verbaux. Gossman avait déjà noté qu'on devait à Sainte-Palaye la découverte de la construction du futur avec *habeo*. Nous irions encore plus loin que lui en rappelant qu'il avait également noté la variation de l'ordre des pronoms dans la construction de ce futur. En outre, le provençaliste

s'intéressait à l'expression du passé et avait bien identifié certains usages idiomatiques des formes verbales tels que l'emploi de l'infinitif pour exprimer l'ordre par exemple. Certes, ces études sont sans doute facilitées par la connaissance de l'ancien français, mais il n'en demeure pas moins que l'érudit est le premier à décrire ces phénomènes. Aussi succinctes ces descriptions nous paraissent-elles, elles sont déjà d'une grande valeur sur le plan scientifique. Il est vrai aussi que ces dernières sont à la marge, mais dès lors qu'elles sont inscrites sur un morceau de page la connaissance est fixée et elles n'attendent finalement plus que d'être diffusées comme le texte de la pleine page.

Nous formulerions la même conclusion pour l'étude de la morphologie nominale et adjectivale : c'est à notre connaissance la première fois qu'un érudit s'intéresse autant à l'usage idiomatique des suffixes et à la construction du superlatif. Contrairement aux glossaires, les chansonniers proposent des étymologies à certaines lexies, Sainte-Palaye se prête donc à l'exercice. Mais si le provençaliste n'insère pas ses étymologies dans les glossaires comme le remarquait Fabié, c'est parce qu'il ne conçoit pas le renseignement de l'étymon comme une donnée qui aurait un rôle dans un article. Dans son esprit, l'étymologie est encore un outil au service d'autres buts : celui de la traduction notamment. Cela explique en partie pourquoi il s'intéresse autant aux variantes graphiques qu'il note dans ses marges !

D'ailleurs l'érudit n'hésite pas à comparer l'occitan avec d'autres langues, qu'elles soient soutenues par un pouvoir politique ou non. Ces comparaisons lui permettent de mieux comprendre le système occitan dans sa morphologie et ses usages. On est donc loin d'une étude qui permettrait uniquement de constituer un glossaire, et il s'agit bien ici d'un geste de philologue romaniste ayant parfaitement conscience que l'édition ou la traduction d'un texte ne pouvait passer que par un travail sur la langue. L'usage de la méthode comparative correspond aux méthodes de l'époque. Mais surtout la comparaison de l'occitan à l'allemand ou au français (cas le plus courant d'ailleurs) redonne à l'occitan une valeur perdue depuis longtemps. Dans les notes de Sainte-Palaye, rien ne suggère en effet que la langue du *trobar* serait moins digne d'intérêt que le français. Au contraire, l'occitan est étudié comme un objet linguistique semblable aux autres sans aucune considération sociolinguistique. Certes, cette façon d'étudier la langue est discrète et cachée dans les marges des manuscrits, mais cette absence de perception sociolinguistique est importante car elle en dit long sur la réception de l'érudit : finalement le statut sociolinguistique de l'occitan compte bien moins que les éventuels mots ou connotations de lexies jugés *obscènes* que contient le corpus.

Certaines notes linguistiques confinent aux commentaires stylistiques dans la mesure où le provençaliste identifie parfois, d'après nous, des phénomènes de versification, des emplois

d'épithètes à haute valeur stylistique et des connotations réelles ou non des lexies. Le problème de ce genre de commentaire est que la nomenclature qu'utilise l'érudit peut concerner de véritables phénomènes linguistiques (rigoureusement syntaxiques ou lexicaux) mais aussi des phénomènes d'ordre stylistique. Il y aurait encore à dire sur ce sujet. Le travail n'est pas terminé car il reste encore à étudier les commentaires linguistiques des autres témoins que nous avons laissés de côté. Mais on comprend déjà, grâce à ces derniers types de notes, que la réception de l'érudit était finalement plus sensible à ce qui avait trait à la moralité du texte des troubadours qu'au statut sociolinguistique de la langue. Et, ces remarques bouleversent d'ores et déjà ce qui avait été avancé sur les raisons de l'échec de la diffusion du texte des troubadours jusqu'à Raynouard. La réception de Sainte-Palaye est très différente de ce qu'on aurait pu penser, et à l'évidence ce qui paraît gêner la lecture n'est pas tant le caractère ancien ou étrange de l'occitan ni son statut de langue dialectale, mais plus les mots à connotations *obscènes* pour l'époque ou encore les traits stylistiques qui ont un sens particulier pour Sainte-Palaye. Une conclusion qui appelle à être encore explorée et qui devait en passer par l'étude des commentaires linguistiques pour bien différencier ce qui relevait de l'étude de la langue occitane et l'étude stylistique des poèmes.

Chapitre 10 Le texte critique des marges des chansonniers 3091-3100. Deuxième partie : essai d'étude et d'interprétation des gloses de versification

En 1889, Samuel Rocheblave (1854-1944) écrivait dans son *Essai sur le comte de Caylus* que Sainte-Palaye et ses pairs de l'Académie des inscriptions étaient « surtout des linguistes et des historiens. Le point de vue littéraire leur [était] absolument indifférent » (79). Il fut rejoint 79 ans plus tard par Lionel Gossman, qui affirma que l'érudit bourguignon était un historien comme ses homologues (1968, 255). Aucun de ces deux chercheurs n'adhérait ainsi à l'opinion très différente de *Gustav Gröber* (1844-1911) sur le travail du provençaliste dans son *Grundriss der Romanischen Philologie* (1888, 35-36)[159]. Sans nier la tendance générale des membres de l'Académie à lire les sources médiévales dans une perspective historique, ce dernier avait en effet déclaré que seul Sainte-Palaye avait manifesté un vrai sens et perçu la valeur des textes littéraires médiévaux ; et ce parce que ses collègues considéraient alors d'un mauvais œil cette ancienne littérature qu'ils jugeaient désagréable, de mauvais goût et sans aucune valeur face aux textes antiques.

Rocheblave et Gossman ne se méprennent pas : l'érudit bourguignon est bien un philologue, un linguiste et un historien. Nos recherches des chapitres 8 et 9 vont dans ce sens. Mais cette description est incomplète, d'après nous. Et ces premières orientations du travail de l'érudit ne disconviennent en rien à l'hypothèse de Gröber, à laquelle nous avions déjà signalé notre adhésion dans un de nos travaux (Caraty 2021,193).[160]

La dimension littéraire du travail de Sainte-Palaye s'observe bien dans ses manuscrits. On la constate d'abord du point de vue quantitatif : nous avons dénombré 166 commentaires se rattachant à cette discipline sur un total de 2 914 notes dans le ms. 3094. Cette catégorie d'annotations représente donc à peu près 5.69 % du corpus de commentaires d'**E** et **G** dans ce *codex*. Elle est après la traduction (61.56 % de notes) et la philologie (23.09 %), l'angle d'attaque

[159] « Für die Litterarische Seite der alten Schriftwerke fehlte jedoch den Geschichtsforschern, mit Ausnahme Ste.-Palaye's noch Sinn und Verständnis. *Désagréable* erschien den fleissigen Akademirkern die Lesung derselben.Die Beschäftigung mit anderen [36] als den geschichtlichen Teilen der Werke altfranzösicher Schrifsteller galt der Mühe nicht wert, sie verriet schlechten Geschmack, und schon über Gebühr meinte man (1740) sich inhen hingegeben zu haben. Daher die Zurück-haltung dieses Gelehrtenkreises von den eigentlich litterarischen Werken der alten Zeit. » ([traduction personnelle] « Pour le côté littéraire des écrits anciens, cependant, les historiens, à l'exception de Ste.-Palaye, manquaient encore de sens et de compréhension. La même lecture paraissait désagréable aux savants industrieux : s'occuper d'autres choses [36] que des parties historiques des œuvres des anciens écrivains français n'en valait pas la peine, ils trahissaient le mauvais goût, et l'on pensait (1740) déjà s'y être adonné de manière excessive. D'où la réticence de ce cercle de savants à l'égard des véritables œuvres littéraires d'autrefois. »

[160] Cette étude traitait essentiellement des commentaires portant sur les rimes dans les recueils **A**, **B**, **C** et **D** de Sainte-Palaye. Notre adhésion à la position de Gröber y est formulée maladroitement.

des textes le plus prééminent de l'érudit. Qui plus est, nos calculs révèlent qu'elle serait même plus conséquente que la linguistique, dont le volume de commentaires atteint 4.32 %. De quoi, donc, valider un tant soit peu l'hypothèse de Gröber. Si la dimension littéraire n'avait pas préoccupé Sainte-Palaye, la proportion de commentaires de ce type aurait sans nul doute été moins importante dans le manuscrit.

Du point de vue de leur substance, ces notes décrivent des phénomènes métriques, des formes de poème et toutes sortes de caractéristiques stylistiques ou formelles du *trobar*, rappelant la méthode de critique des textes de Bentley, en ce qu'elle recommandait à l'éditeur d'étudier la langue ainsi que le style (ou la versification pour les poèmes) du texte à éditer (Jebb 1899, 186-187). Mais contrairement aux commentaires de Bentley, certaines notes de l'académicien paraissent transcrire des appréciations ou des jugements relatifs à l'esthétique et à la valeur littéraire des poèmes : « Cette Pièce est assez jolie […] les paroles semblent représenter le gazouillement et le mouvement des oiseaux. » (ms. Paris, Arsenal, 3281 f. 37). Ces remarques sont susceptibles d'apporter de nouveaux enseignements sur sa lecture des troubadours, pour peu qu'on y jette un œil et qu'on parvienne à comprendre d'une part ce qu'elles décrivent et d'autre part ce qu'elles disent de la pleine page. L'examen de ce genre de commentaires est l'occasion de mesurer l'étendue des connaissances littéraires de l'époque sur le *trobar* du point de vue de ses règles métriques. D'un autre côté, elle est aussi le moyen de déterminer si, avant le XIXe siècle, une certaine valeur littéraire est reconnue pour les poèmes des troubadours dans une des sphères lettrées françaises.

Notre hypothèse est que Sainte-Palaye reconnaît cette valeur à la lyrique des troubadours, qu'il compte la faire sentir à ses lecteurs et, surtout, qu'il l'actualise par divers moyens. Plusieurs petits indices nous permettent de le supposer, à commencer par l'intérêt littéraire global qu'il porte à ce corpus - que l'on mesure au volume de notes - et qui appelle de plus amples investigations. Le second indice consiste en la présence de commentaires au contenu peu objectif, tels que celui que nous avons cité, et qui ne se bornent pas à décrire un mètre ou une strophe. Au-delà de la dimension littéraire que ces annotations confirment, elles invitent à poursuivre l'analyse afin de déterminer ce que Sainte-Palaye a perçu dans le poème et voulu exprimer. Ce faisant, il sera sans doute possible de confirmer ou d'invalider notre hypothèse tout en précisant également le rôle que ses notes auront joué dans le processus éditorial. Quel intérêt y aurait-il en effet à remarquer l'esthétique d'une chanson, si l'on ne comptait pas le signaler à un lecteur ?

Notre éprouverons cette hypothèse au cours de ce chapitre en menant une petite étude sur les commentaires relevés dans les recueils **E** et **G** du ms. 3094, ainsi que ceux des exemplaires **A** (ms. 3091), **B**, **C** (ms. 3092) et **D** (ms. 3093) déjà étudiés dans les années antérieures. Nous y adjoindrons également quelques notes issues des manuscrits de traduction (mss. Paris, Arsenal, 3231-3284). Présentés de façon anthologique, nous éditerons les commentaires qui nous sembleront pertinents pour mener à bien notre étude, et ils seront mis en relation avec l'élément de la pleine page sur lequel ils portent. Étant donnée la double nature des notes littéraires - érudites et descriptives d'un côté, subjectives et plus interprétatives de l'autre – nous les traiterons en deux temps. Les descriptions constituent en effet de premiers indices susceptibles de nous renseigner sur ce qui intéresse Sainte-Palaye dans la lyrique occitane. Nous souhaitons également nous appuyer sur la terminologie employée par ce dernier pour comprendre comment il perçoit la poésie occitane du point de vue littéraire et comment il procèderait pour en rendre compte à son public. En outre, nous espérons pouvoir tirer parti de ses formulations pour déterminer s'il se contente seulement de décrire formellement la poésie, tel que le faisaient les traités médiévaux, ou s'il met en relation le système poétique occitan avec celui de son siècle. Ces premières analyses orienteront l'étude du deuxième groupe de notes, où nous tenterons de déterminer si Sainte-Palaye actualise la poésie des troubadours et y perçoit un intérêt pour la réflexion artistique de son siècle.

1. Les notes descriptives

L'étude des notes littéraires dans notre corpus révèle que les commentaires de métrique sont particulièrement nombreux dans tous les recueils et manuscrits de traduction de l'érudit. Cette attention à la métrique n'est pas surprenante au regard du contexte de l'époque. La première moitié du XVIIIe siècle vit une crise de la poésie : contrairement à leurs prédécesseurs les nouveaux poètes sont cultivés, et même trop[161]. On leur reproche de manquer de spontanéité et de ne proposer qu'une « esthétique de la découverte » pour reprendre le mot de Menant (1981, 86).[162] L'ordre syntaxique particulier, les périphrases, les figures de pensée avec lesquelles les poètes rivalisent et surtout la rime font de la poésie une énigme seulement accessible à un public très ciblé, assez érudit pour saisir la subtilité des tours. D'où le reproche adressé à la poésie : le seul plaisir qu'elle offre est de comprendre l'énigme une fois révélée, ou d'avoir le privilège de saisir le tour avant les autres, bref de trouver la clef du langage composant le vers (ibid. 85-87).

[161] « […] malgré toutes les conditions favorables, l'éclair n'a pas jailli comme il jaillit à presque toutes les époques de la poésie françaises. » (Menant 1981, 351).
[162] La poésie est « une espèce d'éloquence où presque rien n'est naturel » (François Lamy cité dans Pizzorusso 1968, 204).

Mais le manque de spontanéité est aussi dû au cantonnement de la poésie dans le genre dramatique. La déclamation des vers sur scène ou dans les salons nuit au naturel et tire encore davantage le langage du côté de l'artifice (ibid. 352)

S'ajoute enfin le découragement des poètes face au succès de la génération précédente. Comment innover ou créer des vers susceptibles de plaire à un public déjà entièrement conquis par Boileau ou Racine ? L'angoisse de l'imitation, sinon même du plagiat, paralyse la composition à laquelle les Modernes ont édicté pour but de s'améliorer. L'objectif paraît inatteignable (ibid.105)[163]. Peu de poètes osent s'atteler à la tâche, si bien que plus d'un siècle plus tard, Sainte-Beuve ne mentionnera que deux grandes figures du paysage poétique des Lumières dans son introduction du recueil *Les poètes français*.

> Au 18e siècle, il n'y a de tout à fait poète que Voltaire dans la poésie railleuse et légère et ensuite André Chénier dans la poésie sérieuse et renouvelée […] (cité dans Guitton 1979, 75).

Description qui anticipe, à nos yeux modernes, la formule qu'emploiera bien plus tard Georges Pompidou dans son *Anthologie de la poésie française* : le *désert poétique* du XVIIIe siècle (1961, 30)

Pour autant, plusieurs productions rencontrent un certain succès en s'affranchissant des genres dramatiques. Le public apprécie particulièrement le *Ververt* de Gresset, un long conte en décasyllabes, de même que les six chants *La Religion* de Louis Racine ou encore le poème épique *La Ligue* de Voltaire (voir sur ce sujet Menant 2017). Lui qui, d'ailleurs, doit à l'époque sa notoriété à ses œuvres poétiques.

D'un autre côté, la composition divertissante de vers destinés à des lectures de salon ou dans des sphères amicales et intimes n'a jamais été aussi intense. L'activité est même si soutenue qu'Alexis Piron crée en 1738, dans sa comédie *La Métromanie ou le Poète*, le néologisme *métromanie* pour désigner cette vogue (Delon 1997, 6 et Sabatier 1975, 9).

> MÉTROMANIE, s. f. fureur de faire des vers. Nous avons une excellente comédie de M. Pyron sous ce titre ; elle a introduit le mot de métromanie dans la langue, comme le Tartuffe y introduisit autrefois celui de tartuffe, qui devint, depuis le chef d'œuvre de Moliere, synonyme à hypocrite. (*Encyclopédie* 1765, 471)

Activité à laquelle Sainte-Palaye n'échappe pas car il s'essaie lui aussi à la composition de petits poèmes de circonstances selon certaines sources (De Feller 1836, 77). Quoi qu'il en soit, cette pratique ne se confond pas avec l'activité poétique en crise, que nous évoquions juste

[163] […] il s'ensuit aussi qu'à mesure que le monde s'embellit par les arts, & qu'il se perfectionne par la morale, la matiere poëtique en devient plus belle, & qu'à dispositions égales, les Poëtes doivent être meilleurs. (La Motte 1754, 189)

avant. La manie de faire des vers est justement raillée par les quelques poètes qui rencontrent encore du succès, en particulier Voltaire, car elle suppose que la mise en rimes de tout propos serait faisable par tous. Pire encore, tout un chacun pourrait être imprimé dès qu'il aurait composé quelques rimes, aussi moyennes qu'elles fussent (sur ce sujet voir Chappey, Legoy et Zékian 2014 § 2 et 3). Cette manie laisserait croire au grand public que la composition poétique serait un geste courant, alors qu'en fait il n'en serait rien : nombre de poètes se taisent justement, convaincus que la vraie création poétique, celles des générations d'avant, est désormais inatteignable aussi talentueux soit-on.

Poésie, rime, vers sont autant de questions qui préoccupent donc les Lumières. L'héritage du XVIIe, période que l'on sait très active du point de vue de la théorisation de la poésie française, en est une raison supplémentaire. Plusieurs traités classiques suscitent une grande curiosité pour les traditions poétiques anciennes (Peureux 2009 : 367-437 ; Delon 1997 : 6). En particulier pour celles en latin et en grec qui servent à la formation des poètes et hommes de lettres à cause de leur style et leur goût, voués à être imités. Virgile, Horace et Ovide occupent une place de choix dans les programmes des classes de collège, d'humanité et de rhétorique (Menant 20-24)[164].

En tout cas, l'intérêt pour la poésie nationale, et ici médiévale qu'elle soit d'oïl ou d'oc, prend donc tout son sens. Même reléguée au deuxième plan, voire au troisième pour celle en ancienne langue, elle fait toujours partie du corpus suscitant tous ces sentiments contraires sur le possible avenir poétique du siècle. Elle participe également de la réflexion sur les formes créatives, autres que dramatiques, que l'on peut encore pratiquer ou qui appellent à être inventées et perfectionnées. Il s'agit, entre autres, de l'émergence de genres plus mineurs propice à la composition de vers aisés à trouver, du moins qui en ont l'apparence, comme dans la chanson.

On n'est donc guère surpris de l'intérêt de Sainte-Palaye pour la dimension littéraire du *trobar* ni, plus spécifiquement, des progrès qu'il accomplit entre ses chansonniers et ses manuscrits de traduction pour décrire les rimes occitanes, certainement propices à cette réflexion générale. Plus précisément, les recueils du provençaliste conservent surtout des notes embryonnaires. Leur forme succincte traduit la rapidité avec laquelle elles ont été inscrites au moment de la lecture.

> « Poe Prov le Rime fem en a. » (**G**, f. 410),
> « Poe Provle Vers de 6 pieds » (**G**, f. 344),

[164] « La formation de l'imagination poétique, l'apprentissage de la métaphore, le polissage d'une rhétorique séduisante avaient pour terrain, essentiellement, la poésie latine et, pour certains, la poésie grecque. »

> « PoeProvlesTenson de 2 couplets les 8 vers suivies de 2 autres de quatre » (**E**, f. 288).

Si ses annotations semblent à ce stade anecdotiques, on en mesure l'intérêt dans le travail du provençaliste lorsqu'elles aboutissent à de réels développements descriptifs dans les mss. de traduction. L'estampie *Calenda maja* (BEdT 392,009) de Raimbaut de Vaqueiras en bénéficie d'un.

> C'est une Piece de vers qui est nommée a la fin Estampida tous les Couplets sont composez de 18 vers dont plusieurs de deux syllabes, & qui tous, excepté le 3. le 7. & le 9 + \\ + et le 11e // riment en a muet, si je ne me trompe ; comme dans nos rimes feminines. ces rimes feminines sont toutes en aya dans le 1er couplet. en ia dans le 2e . en uda dans le 3e ; en ira dans le 4e. en ensa dans le 5e. & en ida dans le 6e & dernier. Malgré la difficulté de la mesure et des rimes, la piece est assez facile a entendre ; & la versification est assez coulante. (ms. 3284, f. 32)[165]

Ce commentaire permet probablement d'entrevoir ce à quoi aurait pu ressembler un ouvrage sur les troubadours, si l'érudit avait pu venir à bout de son projet.

Quoi qu'il en soit, les notes des recueils sont les plus appropriées pour vraiment cerner ce qui intéresse l'érudit et comprendre comment il travaille. À ce sujet, nous avions déjà remarqué dans les premiers recueils **A** (ms. 3091), **B**, **C** (ms. 3092) et **D** (ms. 3093), qu'elles concernaient surtout les rimes, les vers, les relations entre strophes pour reprendre les mots de Sainte-Palaye (Caraty 2021, 11)[166]. Le constat vaut également pour **E** et **G**. Notre travail s'organisera donc selon ces trois niveaux d'analyse.

1.1 La description des rimes par le système français

Parmi les trois phénomènes cités ci-dessus, ce sont les rimes qui intéressent le plus Sainte-Palaye. Le recueil **C** au f. 258, par exemple, conserve un papier de rajout sur lequel l'érudit a tracé un tableau à une entrée pour mieux étudier le cadre de rimes : dans chaque colonne figure le mot à la rime suivi d'un numéro qui correspond parfois, mais pas toujours, à son numéro de ligne. Cette façon de procéder n'est pas un cas particulier. Le recueil **B** conserve le même genre de tableau, assorti d'un commentaire qui en renseigne les modalités de lecture.

[165] Nous éditerons semi diplomatiquement tous les commentaires extraits de manuscrits ou d'imprimés anciens. Nous suivons donc les accents, l'usage des majuscules et de la ponctuation des anciens auteurs et de Sainte-Palaye sans rien y retoucher. Les doubles barres obliques \\ // encadrent des éléments situés dans les marges et rattachés à la citation par un appel de note du type + par exemple. Les éléments suscrits sont signalés avec de simples barres obliques : « Peire Vidal était \de/ Toulouse ». Les éventuelles abréviations sont résolues entre parenthèses (*ho(m)me* par exemple) sauf l'esperluette. Nous conservons les digrammes de la langue de l'époque.

[166] Nous citons ici les sigles de Sainte-Palaye car ce sont ses exemplaires que nous citons et non les modèles médiévaux. Lorsque nous citerons ces derniers, nous utiliserons les sigles actuels comme dans les chapitres précédents.

> L'ordre de ces vers consiste à faire en sorte que les 6 rimes qui sont repetées dans toutes les strophes y –tiennent tousjours une place differente -\en parcourant tous les rangs et que la 1ere Rime de chaque stance soit la mesme que la derniere rimes -que\qui a precedé (f. 116r)

Plusieurs raisons peuvent expliquer cet intérêt très particulier, à commencer par la voie d'entrée très commode que la rime offre pour décrire les poèmes. Phénomène sonore typiquement roman, ce point commun entre les poésies médiévales d'oïl et d'oc permettait de se mesurer aux anciens textes sans être trop encore confronté à leur différences formelles. Par ailleurs, la rime est aussi un excellent outil pour établir le texte : il permettait de discriminer les témoins d'un poème et de préférer un agencement plutôt qu'un autre.

> N(ot)a. Que cette Piece doit être divisée en trois pieces differentes, dont la distinction est bien marquée dans les Mss. A et E. Les trois rimes differentes sur lesquelles sont composées prouvent la necessité de les distinguez les unes des autres. (ms. 3284, f. 56 à propos de *Valen marques, seigner de Monferrat* [BEdT 392,III]).

Les rimes intéressent aussi le provençaliste pour caractériser le style des poètes.

> Les Rimes de cette pièce estant difficiles. L'Auteur a esté obligé de servir de plusieurs façons \de parler/ figurées très singulières, pour trouver les Rimes qu'il cherchoit. (3283 au f. 353v à propos de *Car'amiga, douss'e franca* [BEdT 364,015])

Leur forte présence dans les notes s'explique aussi à notre avis à cause du débat qui a alors cours sur leur utilité au sein des poèmes. La monotonie et l'ennui qu'on lui reproche vient à la fois de son manque d'ingéniosité et de la correspondance de sa chute avec le sens du vers (Lote §3). D'où les recommandations d'Antoine Sabatier de Castres pour rédiger de beaux vers en rimes :

> Il ne faut pas que les vers marchent toujours de deux en deux, mais que tantôt une pensée soit exprimée en un vers, tantôt en deux ou trois, tantôt dans un seul hémistiche. On peut étendre une image dans une phrase de cinq ou six vers, ensuite en renfermer une autre dans un ou deux. Il faut souvent finir un sens par une rime, et commencer un autre sens par la rime correspondante. (1770, 67)

Les rimes suivies « fatiguent l'oreille par leur uniformité » selon Fénelon (cité dans Lote §6), contrairement aux schémas croisé ou embrassé qu'on rencontre dans les poèmes lyriques ou dans les petits genres. On s'étonne de ne pas avoir instauré leur usage dans les grands genres comme la tragédie, et l'usage du vers libre est même envisagé.

> Ainsi, la gêne & la monotonie sont pour les longs poèmes, & les plus courts ont le double avantage de la liberté & de la variété. N'est-ce pas plutôt aux poèmes d'une longue étendue qu'il eût fallu permettre les rimes croisées ? Je le croirois plus juste […] (Marmontel 1787, 357)

Toutefois, la pratique de la rime reste encouragée, en particulier dans la poésie dite fugitive, à laquelle certains genres médiévaux d'oc comme d'oïl comme la chanson mais aussi toutes sorte de poèmes de circonstance auxquels les *sirventes*, les *planhs*, les lettres et les tensons pouvaient éventuellement être rattachés par un lettré de l'époque. On n'est donc guère surpris de l'intérêt prégnant pour ce système d'homophonie, qui non seulement constitue une voie d'entrée rassurante mais établit des ressemblances entre les lyriques.

1.1.1 L'identification des rimes féminines et masculines

Cet écho pourrait justifier l'emploi très récurrent du système français pour décrire les rimes occitanes en les discriminant entre rimes féminines et masculines. Certaines notes explicitent ce que l'académicien entend par *rime féminine* en occitan, en comparant les rimes féminines françaises en *e* muet et occitanes en *a*. D'autres font l'économie de cette comparaison en laissant entendre que l'*a* final d'un mot correspondrait à une terminaison féminine qui ne devrait pas être prononcée.

> Po(ési)eProv(ença)le Rimes alternées et feminines en a qui ne se prononcoient [sic] pas et / telles que nos e muets (recueil **B**, au f. 62r)

> Po(ési)e Prov(ença)le Rimes en a prononcées com(m)e feminines (recueil **C,** au f. 241v)

Ce raisonnement, fondé essentiellement sur le modèle de la métrique française, trouve certainement son origine dans un décompte des syllabes de la part du lecteur. Dans le *planh* d'Aimeric de Peguillan *S'eu anc chantei alegres ni jauzens* (BEdT 010,048) au f. 317 de **G**, on lit dans la marge de gauche :

Poe Provle Rimes fem en a qui ne se prononcoit pas

Le commentaire est inscrit en face des v. 40 et 41 « Las qui pot dir la gran desauentura // ni'l dol'ni'l dan ni la desconfidura \\ desconfitura A// ». Il s'agit de décasyllabes, mais à la différence des vers précédents, ces derniers riment en –ura [yrɔ/a], comme d'autres un peu plus haut dans le poème.

- v. 6 rime en *falsura*, v. 24 en *cura*,
- v. 15 en *satura*, v. 32 en *pura*,
- v. 23 en *peiura*, v. 33 en *fraytura*.

On suppose ici que Sainte-Palaye aura attendu cette dernière strophe pour déterminer le mètre de la pièce. En comparant les finales des vers d'avant, il se sera alors aperçu que la finale en

- ura de *desauentura* et *desconfidura* ajoutait une syllabe au vers, contrairement à celle en –ens [ens] ou –ans [ans] de « e flors e frutz de totz bos complimens » et « c'auen preza don es la perd el dans ». D'où la conclusion notée en marge : pour obtenir le même nombre de syllabes d'un vers à l'autre, il fallait considérer la finale –a comme muette.

e flors e frutz de totz bos complimens et *Las qui pot dir la gran desauentura*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Au-delà de cette opération, l'emploi de la terminologie *rime féminine* nous intéresse en ce qu'elle est surtout apte à décrire la poésie française et est absente des traités poétiques médiévaux tels que les *Leys d'amor*. À notre connaissance, l'érudit est le premier à l'utiliser. Il va même encore plus loin en développant la comparaison dans l'exemple extrait de **B** : « […] feminines en a qui ne se prononcoient [sic] pas et telles que nos e muets ».[167] En rapprochant -a et -e sous l'étiquette de *rime féminine*, l'homophonie est abordée avec un regard moderne et français. Même si ce formalisme n'est pas totalement faux, il gomme l'altérité du système occitan et en en simplifiant quelque peu la réalité.

1.1.1.1 Les limites du recours au système français

Toutefois, la réelle limite de la typologie française s'observe surtout lorsque l'académicien n'évoque plus seulement une simple ressemblance entre les rimes occitanes en -a et les françaises en -e, mais suggère que les deux sons vocaliques seraient tous les deux parfaitement équivalents. Nous en trouvons quelques exemples aux recueils **B** (f. 25v) et **C** (f. 267v).

> Poe Prov^le^ Rimes masc entremeslées alternativement de feminines. Langue Prov^le^ les E muets et les diphtongues prononcées com(m)e a present. ;
>
> Poe Prov^le^ Rimes fem en e et en a muet mises alternativement avec les masculines.

On notera la différence de formulation avec les notes éditées précédemment, où il ne s'agissait encore que d'une comparaison des lyriques[168]. Ici cette superposition laisse entendre que les finales en -e et -a seraient complètement muettes. Par conséquent, dans la chanson de Folquet de Marseilla *Amors, merce ! no moira tan soven* (BEdT 155,001), dont nous avons extrait le premier commentaire cité ci-dessus, des mots à la rime tels que *aucire* ou *martire*, par exemple, se prononceraient peut-être sans finale vocalique : [awsir] et [martir].

[167]C'est en tout cas ainsi que Sainte-Palaye décrit le système français, quoiqu'à l'époque l'*e* final des vers sonne généralement encore : « Rimes alternées et feminines en a qui ne se prononcoient [sic] pas et / telles que nos e muets » (recueil **B**, au f. 62r).

[168] « Poe Prov le Rimes alternées et feminines en a qui ne se prononcoient pas et telles que nos e muets » (recueil **B**, f. 62r).

Amor merces no moiria tan soven
Qe jam podez viaz del tot aucire
Qar vivre'm fai et morir mesclamen
Et en aissi dobl'en mi mon martire
Pero mez morz vos soi hom et servire[169]

Nous formulons la même remarque pour le sirventes d'Aimeric de Belenoi *Tant es d'amor onratz sos seignoratges* (BEdT009,021), dont est extrait notre deuxième commentaire. La note de l'érudit suggère que certaines de ses rimes, telles que *usatges* ou même *messatges,* devraient être prononcées ainsi : [yzadʒ] et [mesadʒ]. Le relecteur considère les finales en *e* muettes à cause de l'influence du modèle français à alternance de rimes féminines et masculines. Schéma conforté du point de vue graphique dans les deux exemples : toutes les rimes qu'il pourrait considérer comme féminines sont en *e* et alternent avec les autres finales masculines. L'impression est d'autant plus confortée par la deuxième strophe du sirventes (BEdT009, 021) où les finales en –e laissent place à –a

1e strophe	2e strophe
Tant es d'amor honratz sos seignoratges	Jamais nalbertz non deu chantar d'amia
Que non i cap negus maluatz usatges	Que renegada tota cortesia
E car nalbertz es de dompnas saluatges	E car dompnas apella debauzia
Nois taing q'om fals remaigna entre lor	Bel deurion pendre cum traitor
Q'ieu fui uas lor aitant fizels messatges	E dic uos ben si la¸ forssa¸ fos mia
Et enansi ei lor pretz e lor ualor	Ja noi agra nuill enemic peior
E non i trob ni destrics ni dampnatges	Q'om non es pros si endompna nois fia
Per que nois taing q'el ai mais chant de lor	Mas auols hom o ten a gran folor

Le problème de cette description est qu'elle répond seulement à une perception française du phénomène rimique. Or, les voyelles dites féminines en occitan sont de toute façon toujours prononcées sur le plan prosodique. La différence de mètre que Sainte-Palaye constate entre les vers, censés être des décasyllabes pour les deux poèmes, ne tient en réalité pas à la finale prononcée ou non à la rime mais à l'accent. Si les v. 4 et 1 des deux poèmes cités sont bien des décasyllabes et non des hendécasyllabes, c'est parce qu'ils sont tous les deux des paroxytons : [mar'tire] et [sejnnu'radʒes]. D'où le nom occitan que les traités médiévaux, dont celui de Jofre de Foixà, ont donné à ce type de rime paroxytonique :

> Vous devez savoir qu'il y a deux sortes de rimes : la première sorte est quand l'accent du mot tombe sur la dernière syllabe, comme ici *plazens* ou *saluts* […] ; et l'autre

[169] Nous éditons diplomatiquement cet *incipit* sans les commentaires de marge. Les soulignements comme les apostrophes sont du fait de Sainte-Palaye.

sorte quand l'accent tombe sur l'avant dernière, comme ici *plazença*, *sofrança* […] (traduction personnelle)[170].

Et en aissi dobl'en mi mon martire (v.4 BEdT 155,001)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Tant es d'a'mor honratz sos seignoratges (v.1 BEdT009,021)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

L'emploi du système français constitue donc une porte d'entrée ingénieuse dans l'entreprise de description des rimes occitanes. Mais d'un autre côté, il masque aussi l'existence d'un autre système se fondant sur les trois types d'accents évoqués par Guilhem de Molinier dans les *Leys d'amor* (éd. Gatien-Arnoult 1841, 136, Anglade 1919-1920, 55-56 ; Billy 1989 et 1999) : *lonc*, *agut* et *greu*. La mise en avant de la finale et d'une éventuelle prononciation galvaude autant le fonctionnement du système occitan qu'il n'en gomme l'altérité sur ses principes.

Ce gommage vaut aussi pour l'anachronisme que commet inconsciemment Sainte-Palaye. L'identification régulière d'une alternance entre rime féminine et masculine correspond à une conception poétique très moderne, qui ne coïncide pas à l'usage de l'époque des troubadours. L'emploi des rimes féminines est en effet peu répandu dans la lyrique, qui préfère encore les masculines (Lote 1951, §2-3), même si plus tard au XIVe siècle, Guilhem de Molinier ne fustigera pas le recours aux féminines pour varier la monotonie des rimes dans certaines compositions :

> Nous ne regardons pas comme une faute dans la poésie narrative […] une série de quatre ou six vers, ou plus longue encore, de rimes exclusivement féminines ou masculines, pourvu que cela ne soit pas poussé trop loin. Dans les compositions qui doivent être mises en musique, ce serait une faute. (cité dans Lote 1951, §1)

1.1.2 La quantité des syllabes : une approche française

Par ailleurs, ce gommage de l'altérité du système occitan s'observe aussi dans d'autres types de description, en particulier celles qui traitent des quantités de syllabes dans les mots. Dans le recueil **D** au f. 53r, par exemple, Sainte-Palaye note dans la chanson *Bel m'es quant eu vei la broilla* (BEdT 070,009) de Bernart de Ventadorn : « Poe Prov^le^ Rimes Masc de 2 syllabes et fem de trois ». Décrire les rimes selon leur nombre de syllabes prononcées répond là encore au système français.

[170] « E devets saber que son dues maneyras de rimas : la una maneyra es cant lo accent del mot se fay en la derrera sillaba, en axi com plazens o saluts […] ; l'altra manera es quant lo accent se fay que n'es de pres denant la derreyra, en axi com plazença, sofrança […] » (Marshall 1972, 58-64).

À ceci près que la méthode que l'érudit propose ici ne confirme pas la discrimination des vers qu'il opère ailleurs entre les rimes féminines et masculines. Le commentaire est noté en face de la deuxième strophe, dont les heptasyllabes se croisent selon le schéma suivant : a b a b b a a b. Les rimes a représentent les féminines, constituées de trois syllabes si l'on suit le raisonnement de l'érudit. Quant à b, elle correspond aux finales masculines en deux syllabes.

s'orgoilla	a
orgoill	b
m'acuoilla	a
m'acuoill	b
tuoill	b
me tuoilla	a
cuoilla	a
cuoill	b

Si par *syllabe* Sainte-Palaye entend *son prononcé*, son raisonnement pose alors problème car les rimes féminines de trois syllabes ajoutent nécessairement un son en plus au vers, qui devient un octosyllabe. Auquel cas, l'académicien n'est d'une part pas cohérent avec ce qu'il écrit ailleurs, et montre d'autre part qu'il n'a pas bien identifié le mètre de la chanson. L'exemple exposerait encore une fois qu'une caractéristique fondamentale de la langue occitane échappe à l'érudit : l'accentuation qui lui permettrait de comprendre à la fois pourquoi il peut discriminer les vers de façon gnomique et pourquoi ces mêmes rimes sont de trois syllabes. Ainsi, à moins qu'il n'évoque des syllabes graphiques, sa description particulièrement française fait ressortir une limite de sa description causée par une approche trop moderne ou française.

1.1.3 Disposition des rimes

On dresse à peu près le même constat à propos des notes portant sur l'agencement des rimes. Les gloses tendent à en décrire plusieurs cadres, parfois typiques de la lyrique des troubadours, mais leur formulation n'est pas toujours satisfaisante selon le schéma du poème.

1.1.3.1 L'alternance des rimes féminines et masculines

Beaucoup de commentaires ciblent surtout les croisements entre rimes féminines et masculines, rappelant les recommandations d'alternance dans les genres fugitifs de la poésie française. On lit dans la chanson de Peire Rogier *Tant no plou ni uenta* (BEdT 356,008) :

> PoeProvle Rimes fem † placées alternativemt. (**G**, f. 379)

La description se focalise exclusivement sur l'alternance des rimes paroxytoniques et oxytoniques sans tenir compte de la nature différente des rimes : a - b - c - d - e.

Rimes de Peire Rogier			
uenta	a	rire	b
cossire	b	delemte	c
dolenta	a	natural	d
		soste	c

al	d	iaugire	b
fauieure	e	soue	c
		cominal	d
menenta	a	me	c
dezire	b	mortal	d
lenta	a	uieure	e

L'érudit ne se risque donc pas à décrire plus précisément le cadre rimique des poèmes, soit qu'il ne prend pas le temps de les étudier, soit que leur structure plus précise ne l'intéresse pas davantage. En somme, constater que les rimes féminines et masculines alternent comme dans la poésie française serait plus important que de mettre en évidence la pluralité des rimes des poèmes. Autant dire, finalement, que la description embryonnaire de l'académicien ciblerait surtout la ressemblance des deux lyriques plutôt que leur éventuelle dissemblance par des schémas de rimes plus complexes. Ressemblance qui conforterait les prescriptions des théoriciens, relatives à l'alternance des rimes pour fuir la monotonie des poèmes (voir ce qu'écrivait Marmontel 1787, 356-357).

1.1.3.2 Les rimes *Capcaud*

Mais cette hypothèse ne vaut pas pour tous les poèmes. Il ne s'agit que d'une tendance qui ne fait pas règle dans l'entreprise de description. D'autres exemples montrent en effet que l'érudit s'intéresse aussi à des structures typiquement médiévales, pour ne pas dire seulement occitanes, et particulièrement originales pour un regard de l'époque. Dans la chanson de Peire Vidal *Mout m'es bon e bel* (BEdT 364,029) au f. 258 de **C** on lit : « Poe Prov[le] rapport des Rimes d'un couplet a l'autre ». La note du provençaliste oriente quelque peu l'examen du lecteur : c'est dans les rimes qu'il faut chercher ce qu'il y a à voir et, plus particulièrement, dans leur comparaison d'une strophe à l'autre. La remarque est d'ailleurs tout à fait pertinente : les finales des vers s'organisent ainsi a a a b a b b b c c d d.

	a [el]	a [el]	a [el]	b [ɔr]	a [el]	b[ɔr]	b[ɔr]	b[ɔr]	c [ew]	c	d [e]	d
1e strophe :	Bel /	nouuel /	ramel /	flor /	l'auzel /	verdor /	amador /	amor /	eu /	greu /	longamen /	**sen**
2e strophe :	**Sen** /	talen /	iouen /	bel /	longamen /	renouel /	ramel /	l'auzel /	flor /	uerdor /	qieu /	**grieu**
3[e] strophe :	**grieu** /	sieu /	dieu /	sen /	ben[171] /	talen /	iouen /	longamen /	bel /	isnel /	amador /	**amor**
4[e] strophe :	**d'amor** /	flor /	uerdor /	grieu /	amador /	sieu /	dieu /	eu /	sen /	talen /	ramel /	**d'auzel**
5e strophe :	**auzel** /	bel /	nouel /	amor/	ramel /	flor /	uerdor /	amador /	greu /	sieu /	iouen /	longamen

Sur cinq strophes, les rimes changent de vers, progressent vers la fin du groupe jusqu'à retrouver leur place initiale après cinq couplets. En outre, le début d'une strophe reprend toujours le mot terminant la précédente, à la manière d'une antépiphore mais en lieu et place exclusives de la rime.

[171] Dans l'édition d'Avalle la rime est « qu'ieu » (1960, 215).

Deux phénomènes pouvaient ainsi être identifiés : le mouvement progressif des rimes qui correspond à la *canso redonda*, l'ouverture rimique d'une strophe par la dernière de la précédente, c'est-à-dire le lien interstrophique de *capacaudadas.* Reste à déterminer ce que Sainte-Palaye voulait pointer dans sa courte description en évoquant le rapport des rimes : un des deux phénomènes ou l'ensemble de ce que nous venons de décrire. On constate ici la limite de la terminologie de Sainte-Palaye, peu précise et très synthétique. Une disposition particulière a été repérée, mais on ne peut affirmer avec assurance celle qui était principalement visée et qui intéressait l'érudit. On suppose toutefois que l'originalité du phénomène et l'exemple formel qu'il offrait pour fuir tout risque de monotonie peuvent avoir suscité la remarque de l'érudit.

1.1.3.3 La rime orpheline

L'intérêt du commentateur pour certains phénomènes s'avère en effet particulièrement intéressant pour définir sa réception lorsqu'ils font écho à des pratiques de son époque. Par exemple, nous avons remarqué que l'académicien était assez attentif aux réponses des rimes au sein des strophes. Dans le recueil **B**, il remarque que les couplets des chansons de Bernart de Ventadorn *Ara no vei luzir soleil* (BEdT 070,007) et de Folquet de Marseilla *Chantan volgra mon fin cor descobrir* (BEdT 155,006) contiennent des rimes orphelines :

> Poe Prov^le^ une seule rime en ei et une autre en er dans chaque strophe. (f. 30v)
>
> Poe Prov^le^ Rime fem. En a muet placées toute seule au milieu de huit autres vers. (f. 27r)

Phénomène intéressant, le premier commentaire est noté en face de l'*excipit* du poème. On en déduit donc que la remarque de l'érudit a été faite après un examen complet de la pièce. Elle est d'ailleurs tout à fait avérée, puisque le schéma de rimes est le suivant : a b b c d d e f.

Prat me senbla vert et vermeill	a	Paor me fan malvais conseill	a
Issamen com lo temps de mai	b	Per qel secle mor & deschai	b
Sim ten fin amor coint et gai	b	Aduns s'ajoston li saluai	b
Nef m'es flor Hanch et vermeilla	c	Et luns ab lautre conseilla	c
Et l'iver chalen de maia	d	Comsi fin a amor deschaia	d
La genser & la plus gaia	d	Ai malvasa gens saluaia	d
Ma mandat qe s'amor m'autrei	e	Qi vos ne vostre conseill cre	e
Senqer nolla'm desautreia	f	Damedeu prec\s el desereia	f

Au sein des strophes a, c, e et f ne trouvent pas de répondant, alors qu'à l'échelle de la chanson entière elles se répondent. À l'exception bien sûr de e, dans la troisième strophe, à qui il manque la voyelle <i>.

La description est également exacte en ce qui concerne notre second exemple. Chaque strophe contient toujours une rime en a qui ne trouve pas de réponse, si ce n'est à l'échelle de la chanson.

Chantan volgra mon ferme cor descobrir
Per qe nom par qe pogues avenir

Lai on m'agra ops qe fos saubuz mos vers
Mas per dreich gauz m'es fallit mos sabers
Per q'ai paor qe non puosca venir
C'us novel jois en cui ai m'esper**anza**
Voill qe mos chanz sia per lei aders
Et qar li plaz qeu enanz sa lausor
A mon chantar don ai gauz et paor
Cab son prez vol trop aver lausador

Al seu ricx prez qes tan auz et aders
Qara non dei en ven senblan faillir
Qar eu trob tan de ben en lei adir
De sofraichos mi fai trop abund**anza**
Per qeu lais adir mon bon espers
Non poiria retraire sa valor
Qar de bon prez ai chausit lo meillor
Et dels amanz lo plus fin amador

D'une manière générale, les remarques de Sainte-Palaye s'arrêtent à ce stade de description. Il ne détaille pas plus les schémas de rimes en notant toutes leurs variétés. D'ailleurs, si l'érudit précise souvent la rime visée par sa description en la recopiant sous sa forme graphique, d'autres commentaires du même type montrent aussi le contraire. Nous songeons notamment à sa note de la chanson de Gaucelm Faidit *Quan la foilla sobre l'albre s'espan* (BEdT 167,49) dans **B** au f. 55r : « Rime unique / au milieu de chaque strophe ». La rime orpheline dont il est question n'est pas précisée dans la petite note. Il s'agit en fait de la rime du v. 5 de tous les huitains composant le poème : *amors* / *diuinadors* / *lors* / *colors*.[172]

La remarque du provençaliste semble traduire un étonnement face à l'emploi de la rime orpheline, plus courant que dans la poésie classique à laquelle il est accoutumé. Poésie qui apprécie particulièrement la régularité et les effets de symétrie (Buffard-Moret 2006, § 2). Contrairement aux descriptions précédentes, l'érudit semble ici plutôt décrire une différence entre poésie française et occitane. Ce qui laisse entendre, en fin de compte, que toute l'entreprise de description n'est pas entièrement guidée par la recherche des points communs mais peut-être par la réflexion à laquelle peut mener l'exemple de la poésie occitane. Nous songeons en particulier à l'exemple de rimes et de genres susceptibles de faire écho aux pratiques de son époque. Or, la rime orpheline occitane pouvait tout à fait entrer en résonnance avec la rime orpheline française qui s'employait de plus de plus dans le genre de la chanson, qu'elle soit populaire ou mondaine (Buffard-Moret 2006, §56 et 57), genre particulièrement pratiqué au moment où Sainte-Palaye travaille, et qu'il connaît bien grâce à sa fréquentation des salons et

[172] Nous en profitons ici pour amender notre propos dans notre article « La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle *Les chansonniers de sainte-palaye* » p. 195-196 à propos de cet exemple. Ce que vise Sainte-Palaye dans la chanson de Gaucelm Faidit n'est pas le phénomène du vers blanc comme nous le pensions avant, mais celui de la rime orpheline comme dans les exemples que nous traitons dans le cadre de cette thèse.

des activités de l'Arsenal[173]. Dans ce cas, l'art des troubadours permettait sans doute à l'érudit de mesurer l'évolution du genre de la chanson au fil du temps, sa variation mais aussi sa réception moderne dans la société des lettres de son époque. Il pourrait aussi être une source d'inspiration.

1.2 La description des rimes sans système identifié

D'autres commentaires attestent un même intérêt curieux pour la rime, sans recourir cependant au système français pour en rendre compte. Moins précise, la terminologie décrit pourtant parfois des phénomènes qui pourraient trouver un certain écho dans la poésie française. Ce genre de note demande à être traité au cas au cas pour comprendre ce que Sainte-Palaye a identifié.

1.2.1 Rimer sur « le mesme mot »

On lit dans la chanson *En cor ai que comens* (BEdT 134,002) d'Elias Fonsalada au f. 432 de **G** : « Poe Prov[le] Rimes Masc et Fem sur un mesme mot ». Le segment *même mot* prête à confusion en sous-entendant un genre de rimes du même au même. Or, l'examen de la pièce montre que l'homophonie repose en fait sur un jeu de dérivation alternant les sons [ens] et [ensɔ].

> Comens // […] comensa // […] entendens // […] entendensa // […] ualens // […] ualensa // […] sapiens // […] sapiensa // […] conoysens // […] conoysensa (rime de la première strophe).

Ce type de rime est répertorié dans les traités médiévaux sous le nom de rime dérivative ou grammaticale. Les *Leys d'amor* la définissent ainsi :

> Ces rimes sont dictionnelles ou par différens [sic] mots, ou par un seul. Si c'est par différens mots, et que l'un dérive de l'autre par diminution, ou par addition d'une seule lettre, ou d'une seule syllabe, ou de plusieurs syllabes, alors ces rimes sont appelées dérivatives […] (trad. Gatien-Arnoult 1841, 187)[174]

[173] Le genre de la chanson fait partie de la poésie dite *fugitive* qui se pratique à l'époque à côté de la poésie dite ambitieuse que les poètes peinent à pratiquer à cause des exemples de leurs prédécesseurs jugés inégalables : « tous ces petits ouvrages sérieux ou legers qui s'échappent de la plume & du porte-feuille d'un auteur, en différentes circonstances de sa vie, dont le public joüit d'abord en manuscrit […] Rien ne peint si bien la vie & le caractere d'un auteur, que ses pieces fugitives : c'est là que se montre l'homme triste ou gai, pesant ou leger, tendre ou sévere, sage ou libertin, méchant ou bon, heureux ou malheureux. On y voit quelquefois toutes ces nuances se succéder ; tant les circonstances qui nous inspirent sont diverses. » (Encyclopédie 1757, 360).

[174] « […] et aytal rim o son dictional per diversas dictios. o per una. si per diversas. adonx si la us se desshen del autre per mermamen o per ajustamen duna letra o duna sillaba o de motas sillabas. adonx son dig rim dirivatiu.» (Gatien-Arnoult 1841, 186)

Le phénomène existe également dans la poésie française. Pour autant, l'érudit n'établit aucun rapprochement entre poésie française et occitane, et le syntagme *mesme mot* revient fréquemment dans les commentaires en décrivant presque toujours le même phénomène rimique.

> Poe Provle Rimes Masc et Fem sur le mesme mot (**A** f. 232r) ;
>
> Poe Provle Rimes Masc et Fem sur le mesme mot (**A** f. 376r).

Il s'ajoute même à la description de l'alternance entre rimes féminines et masculines que l'érudit relève le plus dans les recueils.

> Poe Prov le jeux de mots et Rimes alternativemt masc et fem sur le mesme mot.

Le commentaire concerne la chanson *De lai on son tuit mei dezir* (BEdT 124,007) de Daude de Pradas au f. 420 de **G**. Là encore, l'étude des rimes révèle qu'elles se fondent sur un jeu de dérivation alternant les sons [ir] et [ira].

> dezir // […] mazira // […] sospir // […] sospira // […] rancur // […] rancura // […] cur // […] cura // […] cossir // […] cossira // […] uir // […] uira // […] melhur // […] melhura // […] peiur // […] peiura (première et deuxième strophe).

La conséquence de ce manque de technicité est que la même étiquette masque la variété que comprend la rime dérivative. Dans la *dansa* de Paulet de Marseilla, *Bela domna plazens, ai* (BEdT 319,004) au f. 106r d'**A**, l'académicien note dans la marge.

> Poe Prov[le] Rimes fem et masc sur les + mots.

À y regarder de près, les finales à la rime relèvent de plusieurs sous-catégories inclues dans la dérivative : la rime étymologique *estraya/ traya ;* la rime grammaticale *estray/ estraya* ; et la rime du même au même *aya/aya*.

> Ay // ai // aya // aya // chaptenensa // chaptenensa // cor // m'acor // sia // finamen[175] // sia // m'en // uerai // ueraya // m'agensa // gensa // mor // demor // amia // mia // gen // m'atray // estray // n'estraya // traya

1.2.2 La combinaison *singulière* des rimes

Le même manque de précision s'observe dans la catégorie des rimes *combinées* de façon *singulière*. Dans la chanson *Pauc sap d'amor / qui merce non aten* (BEdT 421,007) de Rigaut de Berbezill au f. 109r de **D** un commentaire explique : « Poe Prov[le] rimes combinées d'une

[175] Le répondant de cette rime est *m'en* [men], qui suit après *sia* [sja]. Les rimes plates deviennent croisées. Ce schéma est confirmé par l'édition du poème de Lidia Tornatore dans le *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana* (*Rialto*). L'édition est établie à partir de la leçon du chansonnier **C** (ms. Paris, BnF, fr. 856), le modèle du recueil **A** de Sainte-Palaye : http://www.rialto.unina.it/PaMars/319.4(Tornatore).htm (consultée le 11/08/2023).

façon singuliere ». Ce poème est à *coblas unissonans*, on retrouve le même *rimarium* dans toutes les strophes (Billy 1989, 100).

> Unissonans est dit au regard des autres couplets d'une même composition, parce que tous sont semblables pour la forme de leurs vers et leurs rimes [traduction personnelle] [176]

Il présente également huit mots-rimes (ou mots-refrains) permutés, caractéristiques d'une *retrogradatio* beaucoup plus complexe que ce qu'on ne trouve d'habitude dans le genre de la sextine selon Varvaro (1960, 34-35)[177].

Mais la formulation de Sainte-Palaye ne rend pas bien compte de ces structures en raison de son manque de précision. On peinerait d'ailleurs à déterminer si sa note vise à décrire la *retrogradatio* ou les rimes *unissonans*, si une erreur du *rimarium* dans la première strophe n'avait pas été commise. Le copiste moderne a en effet ajouté des points après des mots qui ne correspondent pas à des fins de vers : v. 7 *aver* et v.17 *forsatz*. Raison pour laquelle les deux premières strophes ne sont pas des huitains mais des neuvains. Inversement, ils ont également oublié la deuxième rime b dans la cinquième strophe du poème.[178] Ces erreurs brisent le schéma *unissonans* en créant des rimes orphelines au sein des couplets : théoriquement a a b b c c a a selon la base de donnée BEdT mais la première strophe présente a a b b c c d a a. On suppose donc que la combinaison singulière des rimes consistait plus en la *retrogradatio*.

1.2.3 Le problème des césures

Toutefois, le manque de précision pourrait également se justifier par la complexité de ce que pointe le commentaire. Le provençaliste ne recourrait à aucun système parce que l'objet de sa note s'avérerait complexe et qu'il ne saurait pas comment le décrire avec précision. C'est en tout cas ce que l'on constate pour le cas de la césure épique, et en particulier pour les coupes

[176] « Unissonans es dicha en respieg de las autras cobblas d'u meteys dictat, per so quar totas son d'u semblan amb aquela en compas de bordos e d'acordansas […] » (Anglade 1919-20, 137)

[177] « Le parole-rima dei vv. 3-4 e 5-6 di ogni strofe si invertono ogni volta reciprocamente, mentre quelle dei versi 7-8 passano nella strofe seguente alla posizione 1-2, per tornare poi ai vv. 7-8, ma in ordine inverso. A differenza della sestina, dunque, il movimento non è generale ma per gruppi di due o quattro versi; la ripetizione dello schema iniziale si verifica però solo dopo nove scambi.» (« Les mots-rimes des v. 3-4 et 5-6 de chaque strophe s'intervertissent à chaque fois, alors que celles des vers 7-8 passent à la strophe suivante en position de v.1-2, pour retourner ensuite aux v. 7-8, mais en ordre inversé. À la différence de la sextine, donc, le mouvement n'est pas général mais s'effectue par groupe de deux ou quatre vers. Cependant, la répétition du schéma initial se vérifie seulement après neuf échanges de ce genre. » [traduction personnelle]).

[178] Nous revenons ainsi sur ce que nous pensions dans notre article (Caraty 2021, 196-97). Les troisième et quatrième strophes contiennent le bon nombre de vers.

enjambantes et élidées encore considérées aujourd'hui comme marginales (Billy 2016 §9-10 et 2000, 595).[179]

Dans la lettre de Raimbaut de Vaqueiras *Senher marques, no.us vuelh totz remembra* (BEdT 392,I) au f.335r d'**A**, l'académicien identifie très bien la césure épique en notant en marge : « Poe Prov[le] a muet dans la cesure » à propos du vers « tro silh de piza nos uengron assautar ».[180] Plus loin, dans les recueils, il note à peu près le même commentaire dans la marge de la chanson *Tart mi ueyran miey amic en tolran* (BEdT 364,049) de Peire Vidal au f. 207 de **G** : « Poe Provle L'a est muet dans l'hemistiche ». Le vers concerné se trouve dans la deuxième strophe, au vers 11 : « ma bela domna dossa a uos que cal ».

Dans les deux cas, la description tire le simple constat d'un –a muet à l'hémistiche au moyen d'une formulation très approchante de celle des rimes. Mais dans la première occurrence, l'érudit rechigne à utiliser la terminologie de *césure épique,* soit qu'il ne la connaisse pas, soit qu'il hésite à pouvoir l'utiliser pour la poésie occitane. Mais alors, pourquoi ne pas avoir hésité à recourir aux étiquettes féminines et masculines dans d'autres cas pour discriminer les vers ?

Nous n'avons pas d'explication pour notre premier exemple. Quant à notre deuxième occurrence concernant la chanson de Peire Vidal, la description s'avère en réalité plus délicate à traiter malgré l'apparente ressemblance du phénomène qu'esquisse la formulation de Sainte-Palaye. Sa note est même d'autant plus trompeuse qu'elle manque de clarté : on hésite à cerner quel *a* l'érudit veut amuïr. Dans le cas où il suggèrerait d'élider le -a de *doss*, il considèrerait peut-être le vers comme un décasyllabe à césure élidée : 6+4.[181] À moins qu'il ne songe à une césure enjambante (4 + 6) ou encore à une césure synalymphée.

Ma bela domna doss(a) //a uos que cal
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Ma bela dom//na doss(a) a uos que cal
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

[179] « La question des césures élidées est plus délicate. Elles sont dix fois moins bien tolérées que les césures lyriques, en raison sans doute de la défaillance du signal morphologique (Billy 2000, 595 ; 2009, 403-408). Accordant crédit à l'absence d'élision graphique, Di Girolamo et Fratta (1999, 168) ont envisagé la possibilité de la synalèphe, considérant que, l'élision ne serait qu'apparente […] » et « […] la césure élidée est tout aussi marginale que l'enjambante : nous dénombrons ainsi 57 cas de la première contre 64 de la seconde chez une dizaine de troubadours de langue maternelle occitane, soit entre 1,1 et 1,3 %7 (Billy 2000, 595). » Dans son travail de 2000 cité entre parenthèse, Dominique Billy propose une proportion d'usage de la césure élidée de 0 et 1 %.

[180] Quoique l'infinitif *assautar* soit souligné, le commentaire ne porte pas dessus. Sainte-Palaye l'a souligné pour signaler qu'il en proposait une traduction dans la marge qui, d'ailleurs, est tout à fait juste : « pe attaquer » G. Caïti- Russo traduit le vers ainsi « jusqu'au moment où ceux de Pise nous ont attaqués. » (2005, 61)

[181] Cette deuxième solution, *a maiori*, a été choisie par Avalle dans son édition: « Ma bella domna dols',a vos que cal ? » (1960, 151).

La formulation de Sainte-Palaye est donc très ambiguë et à l'image de la complexité de la césure qu'il veut décrire. Ainsi, l'absence de précision trouve peut-être ici sa justification. Dans les commentaires recourant à une terminologie propre à un système, les phénomènes décrits présentaient une forme de régularité. Du moins, leur fréquence permettait au provençaliste d'y faire correspondre une typologie. Dans les cas sans système, en particulier cette dernière catégorie, Sainte-Palaye ne cherche peut-être pas à décrire un phénomène récurrent et régulier comme ailleurs, mais plutôt une grande catégorie, celle des césures, intégrant des cas très complexes comme ceux des coupes enjambantes notamment.

Les deux notes de l'érudit ne sont semblables qu'en apparence et la catégorie de césure qu'esquisse le provençaliste en écrivant a muet dans l'hémistiche ne rentre pas dans le détail des possibilités qu'offre le système occitan.

1.3 La description des rimes par le système occitan

Malgré cela, d'autres commentaires s'avèrent extrêmement précis, en recourant à des termes descriptifs directement extraits de la lyrique des troubadours et que nous utilisons encore aujourd'hui. Dans ce cas, la terminologie est issue des premiers vers des poèmes, où le genre des rimes, voire leur schéma, est énoncé clairement. Toutefois, d'autres notes emploient une typologie absente des incipits, faisant supposer que l'érudit a pu consulter des extraits des traités poétiques médiévaux. Dans un dernier cas, enfin, ses formules sont approchantes du système occitan et semblent avoir été traduites en français.

1.2.1 Les rimes difficiles : reflet des *trobars ric* ou *clus* ?

C'est notamment le cas pour la description de la différence entre les types de *trobar* pratiqués par les poètes : *trobar clus*, *leu* et *ric*. Dans la chanson de Peire Vidal, *Car'amiga, douss'e franca* (BEdT 364,015) au f. 303 de **G**, Sainte-Palaye note dans la marge de gauche, en face de la première strophe :

> PoeProvle rimes difficiles causes des expressions extraord(inai)re figurées.

Contrairement à d'autres commentaires qui traduisent des syntagmes, le provençaliste décrit ici la rime, telle qu'il l'observe [182]. Son commentaire est inscrit en face des vers 4 et 5, qui

[182] Des syntagmes tels que *rimes courtoises* par exemple dans la chanson d'Aimeric de Belenoi *Al prim pres del breus jorns braus* (BEdT 009,005) au f. 229r de **D** : « Po(esi)e Prov(enca)le Rime courtoise / espece de Rime ». Nous revenons ici sur ce que nous avions supposé dans notre article ref p.207. Sainte-Palaye traduit en fait la fin du v. 7 « Fauc breus menutz motz cortes ». Néanmoins, cet exemple témoigne d'une vraie volonté de saisir les particularités rimiques du *trobar*. Sans comprendre ce que *cortes* recouvre, l'érudit suggère qu'il puisse s'agir d'un genre de rime. Reste à déterminer s'il pense que la particularité tient à leur accent, leur nombre de syllabes, etc. ou alors à leur sens. Nous avions déjà tranché cette question dans notre article en avançant que le provençaliste décrivait plutôt la rime d'un point de vue thématique. Nous soutenons encore cette hypothèse : « Il semble donc

ont d'ailleurs été soulignés : « mon cor –s\a uos s'abandona \\ si c'ab autra no s'estanca » soit « mon cœur s'abandonne à vous et ne s'arrête auprès d'aucune autre. » (Anglade 1913, 13) [183]. La description pointe la *difficulté* des rimes ainsi que leur caractère *extraord(inai)re* et *figuré*. Ce qui, en fin de compte, oriente les recherches vers le lexique qui les constitue et peut-être leur rareté. D'ailleurs, l'adjectif *difficile* rappelle quelque peu les caractéristiques des *trobars clus* et *ric*. La particularité du premier consiste en la recherche de l'hermétisme et l'inaccessibilité à tous grâce à l'entrelacement des mots (Zink 2017, § 51 ; Roubaud 2009 [1986], 319)[184]. Il s'agit même de composer en *entrebescar los motz* (« en embrouillant les mots » [traduction personnelle] ou en produisant un *tarabiscotage* comme le propose Jeanroy [1998,36]) pour reprendre les mots des troubadours Bernart Marti (dans *Bel m'es, lau latz la fontana* [BEdT 063,003]) et Raimbaut d'Aurenga (dans *Cars, dous e feinz / del bederesc* [BEdT 389,022]). Le second vise la subtilité, la richesse et la virtuosité stylistique en conservant un contenu sentimental et humoristique (Jeanroy 1998, 42 ; Cura Curà 2011, 15 ; Buffard-Moret 2006 § 4 ; Chaytor 2008, 83-92). Mais on tend davantage à parler de *trobar ric* dans le cas de Peire Vidal : d'une part parce que sa chanson n'est pas hermétique ni semblable à ce qu'on lirait chez Marcabru par exemple, et d'autre part parce que son poème fait preuve d'un certain travail de recherche sur les rimes (voir sur ce sujet Combes 2014, 12). Les rimes composées par Peire Vidal sont *heureuse[s]* pour Anglade, tandis que son vocabulaire est *abondant* et la forme de ses poèmes *excellente* (1913, VI)[185]. Le troubadour travaille son style et rien ne semble être spontané dans la chanson qui nous intéresse ici : les fins de vers sont toutes des rimes et non des assonances, les sept strophes sont *unissonans* (Avalle 1960, 135) et conservent le même *rimarium* (Billy 1989, 100). Voici l'édition des rimes des trois premières strophes.

franca	branca	blanca
bona	sazona	fayzon(a)
s'abandona	s'adona	corona

plus probable que la caractéristique courtoise tient davantage au sens des mots à la rime qui appartiennent au vocabulaire traditionnel de la fin'amor : *cor*, *coratge*, *cortes*, *cortesa*, *ferm*, *fermanza* (Cropp 1975 : 81-146). Dans ce cas, la notation de Sainte-Palaye ne fait que décrire la rime de manière thématique et non plus formelle au sens strict du terme […] » (2021, 207).

[183] Nous avons déjà signalé dans les chap. 7 et 8 que le soulignement est un bon indice pour mettre au jour ce qui a intéressé l'érudit.

[184] « Le concept clef de la manière "clus" est l'*entrebescar* ».

[185] « Il nous apparaît en un mot comme un original, homme et poète, très bien doué. Quant à la forme, elle est excellente. Le vocabulaire est abondant, la rime heureuse, le vers facile et léger ; ce fut certainement un poète de talent. »

s'estanca	lauanca[186]	blanca
sertana	segu(rana)[187]	hum(a)na
ufana	sana	sobirana
amansa	pezansa	estansa
fransa	alegransa	d'oransa

Mais surtout, les première et quatrième rimes de chaque couplet sont toujours *caras* (Avalle 1960, 135). C'est à-dire des rimes précieuses, d'une certaine qualité et difficile à trouver telles que *franca* // *s'estanca* dans le poème.

> Les rimes difficiles sont celles qu'on trouve peu, comme celles qui se terminent en –obra (ou encore -uer, ou en –aygua, et –um, -u) ou en –ampa, en –endi, en –atxa ou en –imbre […] » (traduction personnelle).[188]

Étant donné que le commentaire du provençaliste est écrit en face de la rime en *estanca*, nous supposons qu'il en mesure tout à fait la rareté. Ce qui tendrait à confirmer qu'il entend bien par *rimes difficiles* des finales de vers d'une certaine qualité requérant une ingéniosité particulière de la part du poète.

Mais d'un autre côté, la complexité rimique de la chanson entière (le moule *unissonans*) va aussi dans le sens d'un *trobar ric*. Et Sainte-Palaye aurait très bien pu aussi qualifier ce système de *difficile*. La composition d'un poème sur le même *rimarium* implique une certaine habileté de la part du troubadour, ainsi qu'un recours à des images comme au v. 9 par exemple « car uos e arbres e branca » (« Car vous êtes l'arbre et la branche » (Jeanroy 1913]) ou aux v. 33-34 « Com no(m) poiria ab planca // Gitar del linh de nabona \\ ling de narbona A // » (« On ne pourrait avec une passerelle me faire sortir du vaisseau de Narbonne » [ibid.]).

1.2.2 La *rima cara*

Par ailleurs, Sainte-Palaye qualifie aussi certaines rimes de la manière suivante : « Poe Prov[le] rima cara » (ms. 3092 f. 116r). Comme dans les cas précédents, le commentaire du provençaliste ne traduit pas une lexie de la sextine d'Arnaut Daniel, *Lo ferm voler qu'el cor*

[186] Nous éditons ici la collation issue du chansonnier **C**, soit **A** médiéval pour Sainte-Palaye. La leçon de son recueil **G**, *lauansa*, brisait le schéma *unissonans*. D'après nous, l'érudit l'avait remarqué car c'est la seule collation qu'il a notée pour ce vers : « non tem folzer ni lauansa \\ lauanca A // ». Il aurait à notre avis tenu compte du témoin de marge plutôt que de la pleine page.

[187] Le copiste n'avait pas résolu l'abréviation ni rétabli le *a* suscrit sur la ligne. Nous éditons donc encore la collation issue du chansonnier **C**, soit **A** médiéval pour Sainte-Palaye. Comme dans le cas précédent, c'est la seule collation notée pour ce vers : « Car uostr'amor segān[a] \\ segurana A // ».

[188] « Rimes cares son aqueles de que hom troba poques, axi con aqueles que termenen en-obra (o enquar -uer, o en –aygua, e –um, -u) o en –ampa o en –endi o en –atxa o en imbre, o […] » (Marshall 1972, 105).

m'intra (BEdT 029,014), mais décrit un phénomène grâce à un adjectif issue du système poétique occitan médiéval. *Cara* rappelle à la fois les traités médiévaux occitans, comme les *Vers e Regles de trobar* de Jofre de Foixà cités plus haut.[189]

Surtout, la rime rare est particulièrement caractéristique du *trobar* d'Arnaut Daniel. Serra-Baldó le qualifie même de maître de la *rima cara* dans son édition de 1934 (132). Mais quoi qu'il en soit, cette note entre en résonnance avec nos propos précédents dans la mesure où Sainte-Palaye semble particulièrement s'intéresser aux types de *trobar* des poètes et être surtout attentif à la clarté du texte. En tout cas, plusieurs commentaires, comme on le voit, s'attachent surtout à décrire la difficulté de comprendre les poèmes à cause de leur style et de leur rime.

Cet intérêt est sans doute développé en raison de la façon dont Sainte-Palaye se constitue son savoir rimique sur les textes. Nous ignorons encore si l'académicien a eu entre les mains un extrait ou une copie complète d'un traité médiéval. Sauf erreur de notre part en effet, rien dans sa correspondance ne nous l'indique et nous n'avons pas mis au jour un manuscrit à la BnF qui en aurait conservé une version que l'érudit aurait lue. De toute évidence, Sainte-Palaye constitue son savoir stylistique et rimique de la même manière qu'il le faisait pour la langue : c'est-à-dire grâce à la fréquentation des textes. C'est en tout cas ce que laisse entendre un commentaire opposant de façon franche l'obscurité de certains poèmes avec le *trobar leu*. On lit notamment dans le recueil **D** au f. 185, à propos de la chanson de Guillem de Cabestaing *Al plus leu qu'eu sai far chansos* (BEdT 213,001a) :

> PoeProv[le] leu chantar opposé aux cars ditz com(m)e cara rima † rima a plana rima
> Poe Prove[le] Rimes fem et masc.

Contrairement aux commentaires précédents, celui-ci rend surtout compte d'une opposition formulée dans la première strophe sans en être véritablement une traduction.

> Maintenant, je propose d'écrire une chanson, de la manière la plus simple que je connaisse, comme quelqu'un qui orne et étame ; mais je doute que la connaissance ne me manque pas. Mais, malgré tout, j'aime essayer de faire une petite chanson légère, parce que ce qui est moins difficile est plus chanté ; c'est pourquoi je nettoie mon chant des mots obscurs, afin qu'il puisse être appris facilement. (Cots 1985-86,309)

[189] « Rimes cares son aqueles de que hom troba poques, axi con aqueles que termenen en-obra (o enquar -uer, o en –aygua, e –um, -u) o en –ampa o en –endi o en –atxa o en imbre, o semblans rimes que de que troba poques. » (Marshall 1972, 105). « Les rimes difficiles sont celle qu'on trouve peu, comme celles qui se terminent en –obra (ou encore -uer, ou en –aygua, et –um, -u) ou en –ampa, en –endi, en –atxa ou en –imbre […] » (traduction personnelle).

Mais qu'importe si pour une fois le commentaire se fait par la reformulation de la chanson. Il ne s'agit pas d'une simple paraphrase de ce que raconte le poème. Sainte-Palaye tire sciemment de cette strophe une opposition stylistique et rimique qu'il a déjà observée au sein d'autres poèmes, comme dans la chanson de Raimon de Miraval *Aissi·m ten amors franc* (BEdT 406,003) où on lit : « PoeProv[le] jeux de mots et rimes appelles cara » (ms. 3091 f. 9r). Là aussi, l'académicien traduit une terminologie qu'il lit dans la quatrième strophe :

E mon cor port la lima
ab que mos cars motz li'm
els fatz en ¸cara¸ ¸rima¸

À la différence de ce que nous avions précédemment exposé pour d'autres phénomènes, la description des *trobars* provient de ce que les poèmes en disent. C'est à partir des poèmes que Sainte-Palaye prend conscience de l'existence de ces différents styles, et trouve une terminologie adéquate pour en rendre compte.

Aussi anodine que cette remarque puisse paraître, elle fournit pourtant deux informations capitales sur le travail de l'érudit. D'abord, elle confirme un peu plus que les troubadours sont lus et étudiés avant le XIXe siècle, contrairement à ce que l'on a longtemps pensé. Ensuite, elle montre que Sainte-Palaye prend aussi ses distances avec ses connaissances poétiques françaises pour suivre les enseignements qu'il tire des poèmes.

1.3.2 Des rimes *singulières*

Nous suspectons également que l'érudit en tire des traités médiévaux, au regard d'autres termes descriptifs que celui-ci emploie dans quelques autres commentaires. On lit notamment dans le recueil **A** (170r) à propos de la chanson *En est so fatz chansoneta novela* (BEdT 328,001) de Peire de Blai :

Poe Provle Rime singulière.

Cette chanson présente des *coblas capfinidas* (Tavani 2001a, 185-195). Elle modifie ses rimes toutes les deux strophes mais joue aussi sur le procédé de l'anadiplose, selon Dominique Billy (2022 [2008], §1) pour créer des rimes internes et externes. Le classement de Gresti que nous reportons ici figure bien le phénomène (2000, 237-259).

I	–	NOELHA
	•NOVELHA	DE NOVELH
	+DE NOVELH	BELHA
	•BELHA	ES BELH
	+++ES BELH	DEPORT

	++DEPORT	NO•S DEPORTA
II	+ DEPORTA MI	ISNELHA
	•ISNELHA	ISNELH
	•ISNELH	CAPDELHA
	++CAPDELHA	CAPDELH
	++CAPDELH	PER CONORT
	•PER GEN CONORT	BEN ME CONORTA

Dominique Billy parle également de chanson « à *coblas dobla* et à permutation rimique identique » (1989, 181et 194).

Cette forme rimique est ancienne et peu utilisée dans la poésie classique. Mais elle n'est pas totalement inexistante dans la lyrique d'oïl. Un poème de cette forme est conservé dans le ms. Paris, Bnf, fr. 1591 (anc. 7613). Sa forme peu courante est signalée par Alfred Jeanroy et Arthur Långfors dans leur édition de *Chansons inédites tirées du manuscrit français 1591 de la Bibliothèque nationale.* Ils la décrivent comme composée de vers *capfinitz* (1916, 454-55 et 500). Sainte-Palaye ne paraît pas avoir connu ce poème. D'ailleurs ce ms. ne figure pas comme modèle de copie dans la notice de son *Recueil de poëtes françois avant l'an 1300* (ms. Paris, BnF, Arsenal 3303-3306). C'est donc, à notre avis, la première fois qu'il rencontre cette forme.

Pour autant, la terminologie de l'académicien convient. On la retrouve en effet dans les *Leys d'amor* en tant que grande catégorie de rimes où s'observent les liens *capfinit* et *capcaudat*

> Les rimes sont singulières, lorsqu'il y a plusieurs couplets, et qu'aucun d'eux n'a les mêmes rimes que l'autre, mais qu'elles sont entièrement différentes. Cependant, si le second couplet commence par la même rime qui termine le premier, et que cet accord n'aille pas au-delà de deux vers, les rimes peuvent toujours être appelées singulières, quoiqu'on leur donne aussi le nom de *capcaudadas*, comme nous le dirons plus bas […] les rimes sont *capcaudadas*, lorsque le premier vers d'un couplet finit de la même manière que le dernier vers de celui qui précède […] (trad. de Gatien-Arnoult 1841, 167 et 169)[190].

Sainte-Palaye est donc le premier à réutiliser la terminologie, avec pertinence qui plus est.

1.4 La description des vers dans les chansonniers

Nous en arrivons aux commentaires attenants à la description des vers, parfois tout aussi ambigus que ceux des rimes en raison de la terminologie employée par Sainte-Palaye. Globalement, la majeure partie de ses notes se répartissent en deux groupes. Le premier est

[190] « Rims singulars es. o rimas can son motas coblas. e deguna daquelas non ha aytals rimas coma lautra. an son del tot diversas. pero si la segonda cobla comensava per aytal acordansa quo finiria la premiera. mas que noy hagues mas de bordos solamen acordans. ysshamens podon esser aytals rimals singulars. si be en autra maniera son dichas capcaudadas segon que direm enjos […] Rims capcaudatz es. can ayssi fenish le premiers bordos de la seguen cobla. quo fenish le derrier bordos de la preceden […] » (édition de Gatien-Arnoult 1841, 166 et 168).

composé de gloses essentiellement intéressées à l'établissement des vers au sein des poèmes et à leur délimitation[191]. Nous laisserons de côté ce genre de notes car elles rendent moins compte du travail de description de la versification des poèmes de l'érudit que de son labeur philologique. Nous nous intéresserons surtout au second groupe de commentaires, concentrés sur la description de la nature et de la structure des vers. Sa terminologie parfois obscure, ambigüe ou peu convaincante, est particulièrement éclairante sur ce qui intéresse l'érudit à l'échelle du vers en dehors de la rime et sur la façon dont il perçoit le vers occitan.

D'après nos relevés, son attention porterait essentiellement sur la nature des vers occitans. Rien de très surprenant au regard de l'intense contexte de réflexion de l'époque sur le sujet. Toujours empreints de la poésie classique, les encyclopédistes et théoriciens de la poésie conçoivent le vers avec des paramètres que nous avons aujourd'hui délaissés. Le *Dictionnaire de l'Académie françoise* définit en 1694 le vers comme un « nombre de paroles qui ont une certaine cadense & une mesure reglée & déterminée » (632). La définition paraît s'affiner en 1765, lorsque Louis de Jaucourt (1704-1780) publie l'article « vers » dans l'*Encyclopédie*. Tout en rappelant les particularités de la poésie latine, à laquelle les lettrés se réfèrent encore, l'article spécifie maintenant que les caractéristiques techniques du vers français dépendent uniquement de son nombre de syllabes :

> […] un vers est un discours, ou quelque portion d'un discours, dont toutes les syllabes sont réglées, soit pour la quantité qui les rend breves ou longues, soit pour le nombre qui fait qu'il y en a plus ou moins ; quelquefois même elles le sont pour l'un & pour l'autre. Il y a des vers latins dont les syllabes sont réglées pour la quantité & pour le nombre : comme l'asclépiade, l'hendécasyllabe. Il y en a qui ne le sont que pour la quantité seulement, comme pour les héxametres. Les vers françois ne le sont que pour le nombre des syllabes. (Jaucourt 1765,158)

Mais force est de constater que Sainte-Palaye, pourtant contemporain de Jaucourt puisqu'il naît avant lui en 1697 et décède en 1781, ne semble guère s'accorder avec cette définition du vers pour la poésie vernaculaire, sinon occitane. Ses notes font parfois intervenir une terminologie essentiellement propre à caractériser les vers latins : soit qu'il soit conscient des possibilités rythmiques qu'offre la poésie des troubadours en raison la mobilité de l'accent tonique, soit qu'il soit encore très dépendant du système métrique classique et ne parvienne pas à s'en détacher. L'étude de ses commentaires s'avère donc intéressante en ce qu'elle nous

[191]« ce vers doit en faire deux com(m)e dans les stances qui suivent. » (à propos de *Chanso do·ill mot son plan e prim* [BEdT 029,006] dans B, f. 117v) ; « ces deux vers dans chaque strophe sont partagés en trois suivant les Mss E et A. » (à propos de *Ben es razos qu'eu retraja* [BEdT 027,004a] dans G, f. 338) ; « ce 1e vers est divisé en deux ds le Ms A en 2 vers ds le Ms A […] en 2 vers ds le Ms A » (à propos de *Us trichaire* [BEdT 210,022] dans G, f. 394).

renseigne, grâce à la terminologie employée, sur la façon dont Sainte-Palaye conçoit le vers occitan.

1.4.1 Le décompte des syllabes

Certains commentaires sont essentiellement descriptifs et se bornent uniquement à décrire les mètres des vers.

> Rimes des huitains. (à propos de *Ges no posc en bo vers faillir* [BEdT 356,004] dans **B**, f. 113r) ;
>
> Poe Prov[le] vers Alexandrins. (à propos de *Si·m fos amors de joi donar tan larga* [BEdT 029,017] dans **C**, f. 229v) ;
>
> [+]PoeProvle vers de 3 syllabes. (à propos de *Ar m'er tal un vers a faire* [BEdT389,013] dans **D**, f. 283r).

La terminologie employée est conventionnelle et permet à un relecteur de saisir immédiatement les mètres employés dans les poèmes. Dans ce genre de note, la poésie paraît être un véritable objet scientifique, traitée de la même manière que la poésie française. Et malgré quelques erreurs - en particulier le décompte du mètre de la chanson d'Arnaut Daniel (BEdT029,017) par exemple, où Sainte-Palaye pense avoir affaire à des alexandrins alors qu'il s'agit de décasyllabes[192] -,

> v. 37 « Del ferm uoler [+] que non eis de retomba \\ **qu en es pars de <u>retomba</u> A** // »
> v. 46 « Coffonda'us dieus [+] que ia non sapchatz com \\ **e sai uos dire com A** // »

les descriptions se révèlent souvent juste.

1.4.2 Les *petits vers* occitans

D'autres commentaires des vers semblent recourir à une terminologie employée à l'époque où Sainte-Palaye travaille et qui ne sert plus aujourd'hui à décrire les vers. Dans ce genre de cas, l'académicien use généralement d'un adjectif visant à pointer la brièveté des vers.

> Poe Prov[le] petits vers. (à propos de *El dous temps quan la flors s'espan* [BEdT 266,005] dans **A**, f. 244r) ;
>
> PoeProvle petits vers. (à propos de *Assatz m'es bel* [BEdT 389,017] dans **G**, f. 147) ;
>
> PoeProvle petitsvers. (à propos de *Gen / m'aten* [BEdT 242,034] dans **G**, f. 166) ;
>
> Poe Provle petits vers. (à propos de *Ses alegratge* [BEdT 205,005] dans **G**, f. 396).

[192] Il y a une exception au v. 48 : « Malastres es [+]qeus ten desconoissens \\ qui us sec A // ». Si l'on utilise la leçon du témoin **A**, c'est-à-dire notre chansonnier **C** actuel, comme l'appel de note de l'érudit le demande (le petit signe +), on obtient alors un alexandrin.

Sur le plan rigoureux des mètres, les notes de Sainte-Palaye s'avèrent très justes. Hormis les octosyllabes de la pastourelle (BEdT 266,005), la plupart des autres mètres ne dépassent pas les 5 syllabes. Il s'agit donc bien de petits vers.

- 08 04 04 08 04 04 08 04 04 05' 05' 05' 05 04 (BEdT266,005)
- 04 04 04 04 08 04 04 08 04 04 08 (BEdT 389,017)
- 01 02 04 05 02' 03' 02 04 05 02 03 05 05 03 02 05 05 02 04 05 03 05 05 05 05 (BEdT 242,034)
- 05 06 03 06 05 05 06 06 05 (BEdT 205,005)

Mais la formulation *petit vers* suggère à notre avis beaucoup plus et renvoie probablement aussi au sens technique qu'on lui prête alors à son époque. À savoir, selon le *Dictionnaire de Trévoux* :

> de petits vers de deux, de trois et de quatre syllabes. On ne s'en sert plus que dans les chansons, où on employe ces tronçons de vers afin de mettre une rime à toutes les cadences sensibles d'un air. (cité dans Lote **§** 12)

Georges Lotes inclut également au groupe des petits vers les hexasyllabes, les heptasyllabes et les octosyllabes (ibid., **§** 18). Ce groupe de vers plaît aux Lumières en ce qu'il permet de créer des effets particuliers sur les auditeurs, dont les grands vers sont incapables.

> C'est par cet instinct que nos poëtes lyriques emploient tantôt les grands, tantôt les petits vers, qui font le même effet, et peut-être plus heureusement et plus constamment que dans le latin. Le grand vers a plus de majesté : le petit a ordinairement plus de feu ou de douceur […] (L'abbé Batteux 1800 [1753], 188)

Leur brièveté et leur légèreté permet un retour plus rapide de la rime. Ce qui, en contrepartie, implique une certaine ingéniosité de la part du poète pour satisfaire à la fois l'exigence de l'homophonie finale et du sens en très peu de mots - et l'on sait à quel point la réussite d'un poème est alors estimée selon que les difficultés qu'il posait ont été surpassées ou non (voir par exemple ce qu'écrit Marmontel à ce propos 1787, 120)[193]. Surtout réservé à la poésie fugitive, le petit vers est propice à l'expression des sentiments dans le contexte amoureux et se prête bien au chant (ibid. Lote, **§** 12).

L'emploi de cette terminologie par Sainte-Palaye ne surprend donc pas. Elle s'avère tout à fait cohérente avec ce que nous avons constaté jusqu'à présent. L'attention aux rimes occitanes, à leur difficulté et aux petits vers de moins de 9 syllabes traduisent l'écho que trouve la poésie occitane dans le contexte de l'époque, car tous ces éléments rappellent des pratiques

[193] « […] c'est en même temps à la difficulté de la Rime & à l'aisance avec laquelle on a vaincu cette difficulté, que le plaisir de la surprise est attaché […] ».

des poètes *minores* qui composent des poèmes fugitifs, dont font justement partie les genres de la pastourelle (BEdT266,005) et de la chanson (BEdT 389,017 et BEdT 242,034).

Ces occurrences de petit vers peuvent sans doute nous éclairer sur le sens à donner à une autre terminologie assez approchantes, où *rime* paraît se substituer à *vers*.

> Poe Provlerimes courtes. (à propos de *Ges l'estornels no s'oblida* [BEdT 293,026] dans **E**, f. 97) ;
>
> « Poe Prov[le] descort et Rimes courtes. (à propos de *S'a midons plazia* [BEdT 009,020] dans **A**, f. 337r).

À supposer que Sainte-Palaye n'ait pas à l'esprit une idée française qui consisterait à définir par *rime courte* la richesse des rimes des poèmes (rime pauvre, suffisante, riche, léonine, plus que riche), la terminologie s'avère ambiguë. Marmontel définit rigoureusement la rime comme l'homophonie finale des vers dans son traité *Éléments de littérature*. Aucune synonymie avec vers n'est mentionnée dans la définition technique qu'il en donne au début de son article : « La Rime est la consonance des finales des vers. » (1787, 110). L'*Encyclopédie* distingue également la rime du mètre en différenciant leurs qualités respectives : « L'agrément de la rime n'est pas à comparer avec l'agrément du nombre & de l'harmonie. » (Jaucourt 1765, 291). Toutefois, le *Dictionnaire de l'Académie françoise* précise que rime peut se substituer à vers dans la locution *mettre en rime* : mettre en vers (1694, 410). Le dictionnaire stipule même que *rimer* peut avoir le sens de faire des vers, mais le tour est apparemment chargé d'une connotation négative :

> On dit aussi, *Rimer*, pour dire, Faire des vers. *Il employe tout son temps à rimer, son plus grand plaisir est de rimer*. En ce sens il se dit avec quelque sorte de mépris.

Connotation qui est absente d'un autre sens que l'ouvrage signale à la fin de l'article :

> Il se prend aussi quelquefois activement, pour dire, Mettre en vers. *Il a rimé ce conte, je veux rimer cette historiette*.

Quoi qu'il en soit, les vers des poèmes concernés n'excèdent jamais les 7 syllabes.

BEdT 293,026	**BEdT 009,020**
Ges l'estornel non s'ublida	S'a'mi'dons plazia
Quant ac la razon ausida	Cuyam ses bauzia
Cans ha sa uida cuillida	Guay descort faria
Del dreg uolar no salena	Que l'enuiaria
Tant anet	E s'ilh retrazia
E uolet	Cossi nueg e dia
E seguet	S'amors m'aucizia
Lo deuet	E noy truep guandia
Orguanet	Qua ria no'm guerria
E trobet	Nulh autra que sia

A chantar comensa Mas uos douss'amia
Gensor non say mia

On tend ainsi à penser que *rime* est employé à la place de *vers* dans ces deux exemples. Dans ce cas, l'érudit décrit donc encore ces poèmes avec une terminologie de son siècle parce qu'ils font eux aussi écho aux compositions de l'époque.

Mais surtout, son emploi révèle que l'érudit concède aux vers occitans une fonction et des effets sur le lecteur que les troubadours ne leur avaient pas donnés. La perception du vers se modifie donc grâce au système moderne avec lequel Sainte-Palaye inspecte le poème.

1.4.3 Le vers occitan, un vers mesuré pour Sainte-Palaye ?

Le système français n'est pas le seul auquel recourt l'érudit pour décrypter le fonctionnement métrique des poèmes. Plusieurs commentaires sont formulés à partir de termes surtout pertinents pour décrire la poésie grecque ou latine, ou tout du moins celle d'une langue dont la structure phonétique permettrait d'appliquer ces termes.

Les termes de *pied* et *mesure* sont régulièrement employés par l'érudit. Le premier n'est aujourd'hui plus utilisé pour décrire la poésie française, car il s'applique théoriquement aux systèmes reposant sur une opposition quantitative des voyelles telle que les poésies grecque, latine et sanskrite la connaissaient (Nougaret 1977, 2), ou une opposition entre syllabes accentuées et inaccentuées comme dans la poésie anglaise ou allemande (Aquien 1993, 216). Le pied constitue un petit groupe de syllabes dont certaines peuvent être longues (-) et les autres brèves (˘). Cette définition était déjà la même à l'époque de Sainte-Palaye, si l'on en croit le *Dictionnaire de l'Académie françoise* de 1694 ainsi que l'*Encyclopédie* :

> En parlant de Vers grecs ou latins, on appelle, Pied, Certain nombre de syllabes qui entrent dans la composition du Vers, & qui en font la mesure. (1694, 236)

> PIE, en poésie, en latin pes & mieux metrum, du grec μέτρον. Alliance ou accord de plusieurs syllabes ; on l'appelle pié par analogie & proportion, parce que comme les hommes se servent des piés pour marcher, de même les vers semblent avoir quelqu'espece des piés qui les soutiennent & leur donnent de la cadence. On compte ordinairement dans la poésie grecque & latine vingt-huit piés différens dont les uns sont simples & les autres composés. […] pié & mesure dans la poésie latine & grecque sont des termes synonymes. (Jaucourt 1765, 558a)

La synonymie de *pied* et *mesure* est confirmée par le *Cours de belles-lettres* ou principes de la littéraire de l'abbé Charles Batteux (1713 -1780) dans le passage décrivant les vers latins.

> Une mesure est un espace qui con[136]tient un, ou plusieurs tems. L'étendue du tems est d'une fixation arbitraire. Si un tems est l'espace dans lequel on prononce une sillabe longue ; un demi-tems sera pour la sillabe-brève. De ces tems & de ces demi-tems sont composées les mesures : de ces mesures sont composez les vers ; &

> enfin de ceux-ci sont composez les poëmes. Pied & mesure sont ordinairement la même chose. (1753, 136-137)

Quoi qu'il en soit, il ressort de ces définitions que *pied* et *mesure* seraient surtout pertinents pour décrire la poésie classique et pas la poésie française. Ce à quoi Marmontel souscrit plus tard dans ses *Éléments de littérature*. Distinguant le vers métrique du rythmique, il rappellera dans son article de *vers* que la poésie de langue romane a délaissé le système des mesures pour préférer celui de la prosodie et en parallèle l'usage de la rime.

> Dans la basse latinité, lorsqu'on abandonna le Vers métrique, c'est-à-dire, le Vers mesuré prosodiquement, pour le Vers rythmique, beaucoup plus facile, parce que la prosodie n'y étoit plus observée, & qu'il suffisoit d'en compter les syllabes sans nul égard à leur valeur ; les poètes sentirent que des Vers privés du nombre avoient besoin [462] d'être relevés par l'agréments des consonances : de là l'usage de la rime, introduit dans les langues modernes, adopté par les provençaux, les italiens, les françois, & par tout le reste de l'Europe. (1787, 461-462)

La publication de ce volume a lieu plusieurs années après le travail de Sainte-Palaye. Il semble alors acté que le vers métrique s'avère peu satisfaisant pour décrire ou composer des vers occitans. Conclusion qui n'a peut-être pas encore été établie au moment où l'érudit travaille et qui explique les tentatives d'emploi de *mesure* et *pied.*

1.4.3.1 Les sens de *pied* et la *mesure* dans les notes de Sainte-Palaye

De son côté, Sainte-Palaye semble réserver l'usage de *mesure* à *mètre*, tandis que *pied* fonctionne comme un synonyme de *syllabe* à l'instar d'autres théoriciens (Aquien 1993, 217).

> je croi ql faut corriger pour la mesure du vers com(m)e pour le sens De tot can mar e terra clau (à propos de *Ges de disnar no for' oimais maitis* [BEdT 080,019] de Bertran de Born dans **D**, f. 395) ;
>
> Poe Provle Vers d'un et de deux pieds (à propos de *So que᷑m sol / dar alegransa* [BEdT 133,013] d'Elias Cairel dans **G**, f. 429).

Le poème de Bertrand de Born alterne des heptasyllabes et des décasyllabes. En raison de l'hypométrie de l'*excipit* de **D** le provençaliste propose de suivre la collation notée en marge. Sa suggestion de correction tend à notre avis à montrer que la mesure qu'il mentionne correspond en fait au mètre, dont il a constaté l'hypométrie.

> De tota es na'maier sobeirana
> De tot can ma terra clau \\ […] **De tot can mar e terra clau** //

Notre deuxième commentaire porte sur un fragment du poème d'Elias Cairel que l'érudit voudrait ajouter au texte de la pleine page, et en particulier sur les vers « Van // Doblan ».

« # Au lieu de ces deux Envoys on lit celuici ds le MsA
Dar uuelh ma chanso sil platz
A na ponsa part duratz
Quar ioy e solatz
E totas bontatz
Van \\ **PoeProvle Vers d'un et** //
Doblan \\ **de deux pieds** //
E beutatz
El sieu cors prezan ./ A. »

Les strophes de cette chanson sont hétérométriques selon le schéma suivant : 03 04 04 03 07 07 03 01 06 07 05 05 01 02 03 05 (BEdT). On y reconnaît bien la place des deux vers ayant attiré l'attention de Sainte-Palaye : *van* => 01 syllabes ; *doblan* => 02 syllabes Une première position consisterait à considérer l'emploi de *pied* comme synonyme de *vers,* auquel cas l'érudit ne ferait que décrire comme précédemment le nombre de syllabes des vers. Son système considèrerait *pied* comme un synonyme de *syllabe,* et *mesure* comme synonyme de *mètre*. Dans cette configuration, le système employé pour décrire les vers ne diffère pas de ce que nous avons précédemment exposé. Le vers occitan est perçu de la même manière que le français.

1.4.3.2 Le pied occitan

Néanmoins, d'autres commentaires suggèrent une autre perception plus proche du système classique ou, du moins, rappelant les tentatives de composition des vers mesurés en français. Plusieurs poètes français se sont essayés à la composition de vers mesurés, c'est-à-dire de « vers français composés selon les principes de la prosodie grecque et latine fondée sur la quantité syllabique, sur l'alternance plus ou moins régulière de syllabes longues et brèves » (Vignes 2005, 15). Les premières tentatives remontent à la Renaissance, au moment où Michel de Boteauville publie son *Oraison de la Vierge Marie, en françois metrifié, pour exemple comment on peut metrifier françois* (1497). L'essai n'est pas propre à la France. En Italie, Claudio Tolomei (1492-1556) rédige également des *Regolette della nuova poesia toscana* (1539) pour tenter la même expérience en italien. Mais en France la « versification quantitative de pure fantaisie » fondée sur « des brèves et des longues imaginaires », cette « illusion » pour reprendre Lote (1994 [2013] § 2), perdure jusqu'au XVIIIe siècle (voir Lote 1988, 139-169 et 1994, 63-73 mais aussi Meerhoff, 1990)[194]. Elle est pratiquée par plusieurs noms connus tels

[194] Par exemple, l'abbé Charles Batteux parle pour le français de syllabes brèves et longues que les poètes doivent combiner de façon naturelle pour satisfaire l'oreille : « […] nos poëtes qui font des couplets pour être chantez, doivent au moins suivre la régle [sic] naturelle de l'oreille, pour placer aussi les longues & les brèves selon que l'air l'exige. […] les vers qui ne doivent point être mis en musique, nos poëtes trouvant dans notre langue des sons de toutes especes, des sillabes longues & de plus longues, des brèves & de plus brèves & de très-brèves, ayant

que Jean-Antoine de Baïf (1532-1589) et Jacques Turgot (1727-1781) en passant par Nicolas Rapin (1535 -1608) et Louys du Gardin (15?- 1633). Malgré tout, cette pratique n'a jamais pris véritablement le pas sur celle de la rime. Au XVIIIe siècle, selon l'*Encyclopédie*, on est d'ailleurs tout à fait conscient que le français ne se prête pas à l'opposition quantitative :

> Le nom de pié ne convient qu'à la poésie des anciens ; dans les langues modernes on mesure les vers par le nombre de syllabes. (Jaucourt, 1765,558)

Quantité que, finalement, les prosodistes ont presque toujours confondue ou ramenée à l'opposition de timbre. Même l'abbé d'Olivet (1682 -1768) finit, dans son *Traité de la prosodie françoise* de 1736 (Lote 2013[1994] § 2), par en arriver à l'idée que la succession des brèves et des longues en français est surtout liée à la prestation de la déclamation, et que telle ou telle façon de déclamer un vers produira un rythme particulier.

> Arrêtons-nous à l'effet que le Rithme est capable de produire. Or son effet propre et unique, c'est de rendre le discours ou plus lent ou plus vif. Plus lent, si l'on multiplie les pieds où dominent les longues ; plus vif, si l'on multiplie les pieds où dominent les brèves. Car [106] les pieds sont dans les vers ce que les pas sont dans la danse. Il est vrai que les Anciens étant maîtres de l'arrangement des mots, pouvoient faire tout de suite autant de vers qu'ils vouloient, composez des mêmes pieds. Mais ce n'est pas de quoi il s'agit, et nous ne leur disputons pas cet avantage, si c'en est un. Peut-être, au fond, que ce retour uniforme de la même cadence, quelque régulière qu'elle soit, ne fait qu'une sorte de beauté qui, tout préjugé à part, ne tient pas moins que la rime à l'arbitraire. Quoi qu'il en soit, l'utilité réelle de leur prosodie, c'est de pouvoir donner au discours, ou de la vivacité, ou de la hauteur : et nous le pouvons aussi bien qu'eux. J'irois même jusqu'à dire que nous le pouvons plus aisément, puisque nous ne sommes pas obligez, comme eux, d'assembler des pieds, et de tels pieds, mais qu'il nous suffit de mettre ensemble, ou un peu plus de brèves, ou un peu plus de longues, selon le besoin. (Pierre Joseph d' Olivet 1736, 105-106)

Le recours à pied et mesure, dans ce contexte, n'étonne donc pas car il s'inscrit dans une réflexion de fond menée sur les possibilités poétiques des langues romanes. Leur application à la poésie occitane suggère que, dans l'esprit de Sainte-Palaye, l'expérience pourrait être instructive, non seulement pour la poésie en langue romane en général, mais peut-être aussi pour servir de modèle à la poésie française. L'expérience menée sur les vers occitans servirait en quelque sorte de laboratoire de recherche. Reste cependant que l'actualisation de la poésie occitane dans cette prospection est difficile à comprendre car le provençaliste ne précise pas l'opposition sur laquelle il se fonde pour constituer des pieds.

> « Poe Provle Vers de 6 pieds » dans *Un nou Siruentes ai en cor que trameta* (BEdT217,008) de Guillem Figueira au f. 344 de **G**.

d'ailleurs les mê[154]mes mouvemens, les mêmes tems que les Latins, ayant l'agrément des finales […] nos vers doivent être aussi beaux & aussi agréables que ceux des Latins. » (1753,153-154)

Ce *sirventes* de Guillem Figueira présente des strophes hétérométriques (11 11 11 11 08 08 09 08 11 11 11 11 [selon le BEdT]). Le commentaire de l'académicien est écrit en face de l'*incipit* constitué d'hendécasyllabes, tous soulignés ; il s'est donc sans doute appuyé sur lui pour fonder son analyse.

> Un nou ¸sirventes¸ ai en cor que trameta
> A l'enperador a la gentil persona
> Qu'eras m'a mestier qu'en son seruizi'm meta

Sa notre suggère qu'il ne considère pas ces vers comme des hendécasyllabes étant donné sa terminologie, mais plutôt comme des hexamètres dont la structure des pieds doit être supposée. Une première hypothèse pourrait être la suivante : attendu que Sainte-Palaye a reçu une très bonne formation classique et connaît le latin, il ne considèrerait pas les mots occitans mais les étymons latins dont les premiers sont issus. L'érudit se fonderait sur la quantité des voyelles des étymons pour accentuer leur évolution en occitan, et scanderait en pieds le vers moderne en suivant ce procédé. Mais l'hypothèse ne tient plus dès qu'on tente d'accentuer les mots occitans : le résultat obtenu est peu convaincant et ne correspond guère au schéma de l'hexamètre.

Si l'on fait abstraction de toute conformité à l'ancienne longueur des voyelles des étymons, le seul moyen d'obtenir six pieds est de constituer des groupes de deux syllabes tels que des spondés (— —), des iambes (∪ —) ou des trochés (—∪) par exemple. Il faut alors définir les principes sur lesquels Sainte-Palaye s'appuierait pour former de tels groupes : ceux un peu anciens de Du Baïf, ceux que les théoriciens de son temps mettent au point en faisant intervenir l'accent ou encore ceux de Claudio Tolomei si l'érudit suppose une ressemblance plus forte entre l'italien et l'occitan du point de vue accentuel ?

La piste de l'influence italienne est intéressante dans la mesure où la recherche a montré que l'hendécasyllabe italien avait des accointances avec l'iambe ancien. Dominique Billy parle d'une « iambicisation marquée du vers » (2016, § 35). L'hendécasyllabe italien présente une structure rythmique binaire : la forte tendance paroxytonique des mots ainsi que les mots courts rendent inopérante la scission du vers au moyen d'une césure à frontière morphologique facilement identifiable, contrairement à l'occitan médiéval. Le vers italien, non césuré, recourt ainsi davantage aux effets de rythme et deux positions importantes le structurent : la 4e et la 6e (2016, § 22)[195]. Sa versification est donc accentuelle et ne fait pas intervenir de critère

[195] « D'un point de vue strictement structural, il nous semble abusif de parler de césure pour le vers italien, car la tension métrique qui s'y exerce ne parvient pas à imprimer pleinement son empreinte sur le vers en raison de l'importance des paroxytons et de la multiplication des mots courts soumis à des tensions superficielles d'ordre prosodique : dans l'impossibilité d'assurer l'émergence régulière d'une coupe assurant son immédiate

extramétrique comme dans la versification du décasyllabe d'oc et d'oïl, où la césure, que le rythme y soit *a maiori* (6 +4) ou *a minori* (4+ 6), cherche à coïncider avec une pause syntaxique ou avec le sens (Menichetti 1994, 219). Nous savons que Sainte-Palaye connaît la poésie italienne puisqu'il cite dans ses annotations des ressemblances thématiques entre les vers occitans et ceux de Pétrarque surtout. Rien n'interdit donc de supposer un éventuel rapprochement entre les deux systèmes de sa part. Il supposerait entre autres que les hendécasyllabes de Guillem Figueira pourraient être lus comme ceux de Dante ou de Pétrarque avec cette bipartition rythmique faite de 6 pieds, qui consisteraient chacun en des iambes, eux même suggérés par le modèle paroxytonique de l'italien. En l'état actuel de nos recherches, nous le soupçonnons seulement. D'autres recherches devront être menées pour vraiment comprendre ce à quoi Sainte-Palaye songe.

1.5. Description des strophes de la *canso* : un écho à la chanson du XVIIIe siècle ?

La strophe est globalement l'élément qui intéresse le moins l'érudit. Elle n'est en effet souvent décrite que par sa taille ou parce qu'elle est le refrain d'une chanson.

1.5.1 La description de leur taille

On distingue surtout deux cas de figure dans la description de la taille des strophes. Dans le premier, Sainte-Palaye pointe essentiellement la structure dissymétrique des poèmes :

> PoeProvlesTenson de 2 couplets le 8 vers suivies de 2 autres de quatre (à propos de *En Blacasset, bo pretz e gran largueza* [BEdT 019,001] d'Alexandre au f. 288 d'**E**);
>
> Poe Prov^{le} ce dernier couplet contenant un nombre de vers les autres couplets en contenant plus grand nombre. (à propos de *Bela domna plazens, ai* [BEdT 319,004] de Paulet de Marseilla au f. 106r d'**A**.

Ce qui revient finalement à dire que moins que la simple étude formelle du poème, c'est peut-être plus l'effet que provoque l'instabilité du schéma strophique sur le lecteur Sainte-Palaye qui suscite sa note de marge. Mais le problème reste le même que dans d'autres notes déjà mentionnées précédemment : l'académicien ne va jamais plus loin dans l'expression de sa réaction, s'il s'agit bien de cela. Si ses notes toujours brèves suggèrent que la succession de deux huitains par deux quatrains dans la *tenson* d'Alexandre, et l'encadrement de trois douzains par deux quatrains dans la *dansa* de Paulet de Marseilla méritent d'être signalés en marge, il est en revanche extrêmement délicat de supposer l'appréciation et l'effet de lecture que le lecteur Sainte-Palaye a pu avoir.

---

reconnaissance, l'*endecasillabo* a trouvé une compensation au niveau rythmique avec la mise en concurrence de deux pôles prosodiques concurrents, en 4e et 6e position […] ».

Ce changement de structure détonne avec la pratique de la chanson au XVIIIe, qu'elle soit populaire ou mondaine pour reprendre la typologie de Buffard-Moret (2016, 135-160). L'hétérométrie des vers courts, comme on l'a déjà souligné, est particulièrement appréciée et pratiquée parce qu'elle permet d'une part à la rime de revenir plus rapidement à l'oreille, et d'autre part elle fournit au chanteur beaucoup de temps de respiration (Buffard-Moret 2016 § 28). Mais ce jeu d'alternance métrique se déroule dans un cadre strophique fixe, très souvent des sizains ou des huitains, ce qui n'est pas le cas ici. D'où peut-être l'intérêt du lecteur Sainte-Palaye, qui trouve probablement un écho à la pratique poétique de son siècle dans la poésie des troubadours.

D'un autre point de vue, l'hypothèse nous semble d'autant plus intéressante lorsqu'on considère les autres commentaires du provençaliste décrivant des structures strophiques fixes.

> PoeProv[le] refrein 8eme vers des strophes de 11 vers (à propos de *Atressi cum Persavaus* [BEdT 421,003] de Richart de Berbezill au f. 38[2]r d'**A**);
>
> Poe Prov[le] refrein du mesme mot en 5 vers dans les stances de huit (à propos *de Pos tals sabers mi sors e·m creis* [BEdT 389,036] de Raimbaut d'Aurenga au f. 277 de **D**).

Aussi anecdotique que puissent paraître ses notes à propos des deux *cansos*, elles s'avèrent particulièrement intéressantes pour la terminologie qui les constitue. On y trouve les termes *refrain*, *strophe* et surtout *stance* – la définition de *strophe* diffère légèrement de *stance* et *couplet* (voir l'article de l'*Encyclopédie* 1765,548) – autant de termes convenus au XVIIIe siècle qui permettent de décrire la structure de la chanson, si l'on en croit la définition que donne de ce dernier terme le *Dictionnaire de Trévoux* et qui reprend, pour sa première partie en tout cas, celle du *Dictionnaire de Furetière* de 1690 :

> Petite pièce de vers aisés, simples & naturels, qu'on met en air pour les chanter, & dont chaque stance s'appelle un couplet. *Cantilena*, *canticum*, *cantio*. C'est proprement une composition de musique où il n'y a que le dessus qui parle, qu'on appelle le sujet ; ou tout ce qu'on met en chant. Le refrain d'une chanson, c'est la partie qui se répète à la fin de chaque couplet. (1771, 431)

Nous laissons pour l'instant de côté le terme *refrain,* sur lequel nous reviendrons dans un instant. Nous avions déjà rencontré celui de *stance* de façon assez récurrente sans nous y arrêter.[196] Mis en rapport avec les descriptions de structure des strophes mais aussi des vers, on

[196] « L'ordre de ces vers consiste à faire en sorte que les 6 rimes qui sont respectées dans toutes les strophes y [rature indéchiffrable] toujours une place différente -\en parcourant/ tous les rangs et que la 1ere rime de chaque stance soit la mesme que la dernière rime -\qui a précédé » f. 116r dans **B** ; « ce vers doit en faire deux com(m)e dans les stances qui suivent » dans *Chanso do·ill mot son plan e prim* (BEdT 029,006) f. 117v de **B**. « Les rimes sont repetées d'une stance à l'autre, et les mêmes mots qui finissent le 2d. et le 3e. vers de chacun » au f. 252v du ms. 3283 ; « Cette pièce est aisée à entendre, et versifiée avec fac[ilité] quoi que composée sur les rimes de la pre. Stance, comme dans l'ordre que je raporte icy. » f. 156v du ms. 3284.

comprend davantage pourquoi Sainte-Palaye l'emploie. Il s'agit du terme spécialisé qu'il faut alors utiliser pour qu'une rédaction soit compréhensible, efficace et dotée du niveau d'érudition qu'on attend d'un professionnel des lettres. Et ainsi, les notes de l'érudit montrent encore une fois très bien le degré de technicité employé pour décrire le *trobar*.

De surcroît, l'emploi de cette terminologie peut aussi confirmer l'écho que la lecture des troubadours trouve chez le lecteur Sainte-Palaye et le souvenir des chansons françaises de l'époque. Le commentaire d'**A,** notamment, décrit une chanson de Richart de Berbezill. Contrairement à d'autres occurrences, celle-ci est toujours écrite dans la marge de couture mais à peu près au milieu du folio, signe peut-être qu'elle aurait été écrite après l'inspection d'une grande partie du poème et que la description en vise l'ensemble. Il pourrait s'agir d'un premier balisage formel de la chanson avant d'aller plus en avant dans sa lecture et son étude. Quoi qu'il en soit, la chanson a de quoi rappeler la forme des compositions françaises de l'époque par divers aspects, à commencer par la mise en page moderne que le copiste a choisie pour la recopier : nous songeons en particulier au retour à la ligne pour marquer les vers et l'ajout des majuscules.

Ce scribe n'est pas le même que celui de la pièce d'avant, ni de celle d'après d'ailleurs. Contrairement à ses homologues, il ne recopie pas les poèmes en conservant la mise en page médiévale : chaque vers bénéficie d'un retour à la ligne, chaque *incipit* de strophe est signalé par un alinéa, chaque début de vers commence par une majuscule. Cette présentation est en somme la même que celle des recueils du chansonnier Lattaignant (1697-1779) par exemple, contemporain de Sainte-Palaye, à ceci près que le copiste moderne ne saute pas de ligne pour mieux distinguer encore les *stances* les unes des autres.

Atressi cum per sauaua
El temps que uiuia
Que s'esbait desguardar
Tan que non saup demandar
De que seruia
La lansa nil grazaus
Et ieu sim suy atretaus
Miels de dompna quan uey vostre cors ieu
Que eyssamen
Moblit quan uos remer
Eus cug preyar ieu no fauc mas cossir.
Ab los dous esguartz coraus
Que an fach lor uia
P(er) mos huelhs ses retornar
El cor on los tenh tancar
Que sil plazia
Quaitals fos mos captaus
Dels trebalha e dels maus
Miels de dompna que trac per vos souen
Tan greumen
Mais am per uos morir

Que dautrauer nulh joy tan vos dezir. […][197]

Comme on peut le constater, l'hétérométrie (07/05/07/07/04/06/06/10/03/06/10) et le surgissement de ce que Sainte-Palaye appel le refrain sont perceptibles rien qu'à l'œil nu. La description de strophe « de 11 vers » permet essentiellement au lecteur de se repérer dans la chanson et de mieux en comprendre le patron structurel. L'érudit avait visiblement besoin d'en cerner avant toute chose les principes. Connaître la taille des strophes et leur composition dans le poème aide à mieux se repérer dans la pièce et fait écho, que ce soit par ressemblance ou dissemblance, à ce qui se pratique à l'époque.

Peut-on penser que cette mise en page, aidant sans doute le rapprochement avec les compositions modernes, soit du fait de Sainte-Palaye ? Rien ne l'indique. D'ailleurs pour la chanson de Raimbaut d'Aurenga citée ci-dessus, la mise en page est conforme à celle du manuscrit médiéval. De ce fait, l'hétérométrie (08 08 08 08 07 07 08 07) et le surgissement du mot refrain à la fin du cinquième vers *lenga* sont beaucoup moins évidents pour un lecteur qui n'approfondirait pas l'étude métrique et rimique du poème.[198] La variété de mise en page des manuscrits semble plutôt être liée aux habitudes de copie des scribes et aux règles de leurs ateliers. D'autres indices terminologiques montrent le rapprochement que Sainte-Palaye peut faire entre les chansons du *trobar* et celles de son siècle sur le plan formel.

1.5.2 Les liens des strophes dans la chanson

Nous songeons en particulier à la présence du refrain qui structure le poème en permettant aux strophes, qu'elles soient semblables ou non quant à leur taille, de partager un lien entre elles. Le provençaliste y est particulièrement attentif. Nous avons déjà rencontré ce terme dans nos derniers commentaires, mais on le rencontre encore dans bien d'autres occurrences :

> Poe Prov^le^ espece de refrain du 3e vers (à propos de Be·m agr'ops qu'eu saubes faire [BEdT 202,002] de Guillem Ademar au f. 88r d'**A**) ;
>
> Poe Prov^le^ refrin ^au 2e^ au 6e vers ds les strophes de dix (à propos de *Los bes qu'eu trop en amor* [BEdT 248,053] de Guiraut Riquier au f. 235r d'**A**) ;
>
> Poe Prov^le^ refrein des deux derniers vers (à propos de *No cugei mais d'esta razo chantar* [BEdT 248,057] de Guiraut Riquier au f. 268r d'**A**) ;

[197] Nous éditons diplomatiquement le texte copié par le copiste sans le toilettage et les annotations de Sainte-Palaye. De cette façon, on peut mieux visualiser l'aspect du texte auquel l'érudit est confronté au début de sa tâche. On trouvera l'édition mécanique de ce folio en annexe.

[198] Ce qui n'est pas le cas de Sainte-Palaye et étant donné qu'il cerne parfaitement le schéma du poème on peut supposer qu'il aura peut-être étudié plus en détail la pièce sur une autre feuille volante qu'il n'aura pas ajoutée à son manuscrit

> PoeProvle refrein du mesme mot au 4e vers ds les stences de ries (à propos de *Si·l cors es pres, la lengua non es preza* [BEdT 389,039] de Raimbaut d'Aurenga au f. 115 d'**E**).

À l'exception du poème de Raimbaut d'Aurenga qui est un *sirventes*, tous les autres sont des chansons. Celles de Guiraut Riquier ont été copiées par le même copiste évoqué précédemment. De ce fait, leur mise en page rendait patente la présence des refrains : *Belh-Deport* dans BEdT 248,053 et les vers « Mas eras chan que ben leu m'entendra // Tals quen queras ben entendut nom a » dans BEdT 248,057. Quant aux autres, copiées selon la même présentation que les manuscrits médiévaux, seule une inspection fine des textes permettait de mettre en évidence le retour des refrains *joglar* dans BEdT 389,039, *testa* dans (BEdT 202,002).

Ces relevés ne sont ni un hasard ni seulement une preuve supplémentaire de la curiosité de Sainte-Palaye pour les poèmes du *trobar*, de notre point de vue. Cette attention si récurrente pour le refrain doit être reliée à la vogue de l'époque pour l'écriture des chansons populaires et mondaines, mais aussi des chansons politiques qui présentent elles aussi des refrains (voir Reichardt et Schneider 1986). Autant de genres qui font écho au *sirventes* et à la *canso*, d'une part pour leur sujet mais aussi pour leur forme. La parenté entre la chanson ancienne et son héritière moderne est actée lorsque l'érudit y travaille, en tout cas elle semble l'être dès 1753 dans l'*Encyclopédie,* sous la plume de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) et Louis de Cahusac (1706-1759) :

> Les modernes ont aussi leurs chansons de différentes especes selon le génie & le caractere de chaque nation : mais les François l'emportent sur tous les peuples de l'Europe, pour le sel & la grace de leurs chansons : ils se sont toûjours plûs à cet amusement, & y ont toûjours excellé ; témoin les anciens Troubadours. Nous avons encore des chansons de Thibaut comte de Champagne. La Provence & le Languedoc n'ont point dégénéré de leur premier talent : on voit toûjours régner dans ces provinces un air de gaieté qui les porte au chant & à la danse : un provençal menace son ennemi d'une chanson, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stylet ; chacun a ses armes. (Rousseau et Cahusac 1753, 140)

Ainsi, il n'est pas impossible qu'après 1753 - période durant laquelle Sainte-Palaye travaille toujours sur les troubadours depuis 1737– l'érudit ait également inspecté *sirventes* comme *canso,* en ayant à la fois à l'esprit la vogue de la métromanie ainsi que cette idée de lien entre genres poétiques médiévaux et genres modernes. Le phénomène est encore plus probant avec ses notes de stylistique.

> Prov^{le} le dernier mot du vers de chaque strophe termine le 2d vers de la suivante et le dernier mot du 2d vers deux des quatre termine le 1er vers de suivante. (à propos de la chanson *A be chantar / coven amars* [BEdT 242,001] dans **C,** f. 185r).

Comment interpréter ou comprendre cette description, si ce n'est qu'en plus de décrire la lyrique avec tous les outils et les notions érudites dont il dispose, Sainte-Palaye le fait également avec tout l'esprit de son siècle préoccupé par un certain type de questions poétiques ?

Les notes descriptives de l'érudit tendent jusqu'ici à montrer qu'elles transposent et appliquent à la lyrique occitane les préoccupations de l'époque à propos de la poésie française. L'attention portée à la rime, à l'alternance des vers dits féminins ou masculins, à la structure des strophes, les liens entre poésie médiévale et moderne ne sont pas un hasard. Sainte-Palaye décrit ce qui préoccupe son siècle. La lyrique des troubadours est en ce sens déjà actualisée d'un point de vue érudit car elle participe ici à la réflexion en tant qu'objet d'étude, au même titre que la poésie française moderne. De quoi donc déjà prouver la valeur littéraire que Sainte-Palaye reconnaît à la lyrique des troubadours : si elle n'en avait pas, elle ne permettrait pas de poursuivre ainsi une telle réflexion.

2. Les notes interprétatives : perception et valeur du texte des troubadours

Néanmoins, la reconnaissance de cette valeur doit être confirmée par la deuxième catégorie de commentaires que nous évoquions plus haut : les notes davantage subjectives ou interprétatives. Ces dernières ne concernent pas uniquement le grand groupe de gloses littéraires que nous avons formé dans notre tableau en annexe. Les impressions de l'érudit s'observent aussi dans la classe de commentaires de traduction et même de linguistique. Mais ce sont surtout les annotations qui se rattachent de près à la catégorie littéraire que nous traiterons ici.

> (on pourra l'extraire plu au long) ou la traduire pour donner une idée de la facilité de la versification de ce Poëte. (ms. 3283, f. 263v)
>
> (a) Il y a de jolies choses agréablem[t]. versifiez et des maximes d'Amour qu'il sera bon de traduire en partie. (ms. 3284, f. 14)

Moins nombreuses que les précédentes, ces notes reflètent le plus la réception littéraire de l'académicien. Il ne s'agit plus de descriptions issues d'une *lecture savante* du texte - pour reprendre la typologie de réception de Gervais et Xanthos (2007, 35) - cherchant dans l'œuvre des éléments textuels, stylistiques ou d'autres types susceptibles de vérifier des hypothèses et nourrir un débat. La posture de l'académicien change, les annotations ne sont plus celles d'un analyste ou professionnel des études littéraires - nous reprenons ici la typologie générale des attitudes de réception définie par Thérien (2007, 23) - mais d'un lecteur spécialisé. Plus avancé que le grand public, le lecteur Sainte-Palaye qui nous intéresse ici aborde la lyrique avec des présupposés, des modèles, des systèmes et des grilles de lecture que les institutions modernes

de son siècle lui fournissent et qu'il s'est lui-même constitués en étudiant la lyrique d'oïl dans les années antérieures. Sa lecture des poèmes nous semble correspondre à la littéraire définie par Xanthos (2007, 35-36), car il les parcourt essentiellement sous le prisme des éléments précédemment exposés : la versification (en particulier les effets sonores du style et de la rime) les liens entre la *canso* des troubadours et la chanson de l'époque des Lumières[199]. Ces annotations nous font entrevoir en quoi consiste singularité des poèmes et éventuellement leurs intérêts aux yeux du lecteur du XVIIIe.

2.1 La versification des troubadours au goût de l'homme des Lumières

Les deux commentaires cités juste avant illustrent spécifiquement les impressions du provençaliste vis-à-vis de la versification. Le premier concerne la chanson de Peire Cardenal *Be teing per fol e per muzart* (BEdT 335,011) conservée le recueil **A**, f. 103. La *facilité* de sa versification évoquée par Sainte-Palaye a d'après nous à voir avec le genre de la chanson et surtout la conception que son siècle et lui en ont.

> CHANSON est une espece de petit poëme fort court auquel on joint un air, pour être chanté […] Les vers des chansons doivent être aisés, simples, coulans, & naturels. (Rousseau et Cahusac 1753, 139)
>
> Vers tournez d'une manière simple, aisée & naturelle qu'on chante, & dont chaque stance s'appelle couplet. (Richelet 1680, 124).

Plus que le thème, c'est l'esthétique du genre qui compte surtout. Cette conception est corroborée par l'avis des lettrés. Anne-Gabriel Meusnier de Querlon (1702-1780), notamment, dans la préface des *Pièces dérobées à un ami* de Lattaignant (1697-1779), rend compte du style de la chanson en ces termes :

> […] la Chanson est un genre moins aisé qu'on ne pense. Car, si ni l'étude ni le travail ne doivent point s'y faire sentir ; si elle ne doit, comme l'Epigramme, respirer que la liberté, & la facilité sans effort, ne faut-il point d'art pour cacher les traces de la lime, pour lui donner ce tour naturel, & cet air vif, aisé, [15] naïf qui font le prix des choses de génie ? (1750, 14-15)

La contrainte de la composition est reconnue mais ne doit absolument pas se faire sentir pour ne pas atténuer les allures spontanées du poème (Rémon de Saint Mard 1970 [1734], 258). La définition rappelle particulièrement la *canso* des troubadours, que Querlon considère d'ailleurs comme les inventeurs du genre.

[199] « […] la lecture littéraire est un investissement particulier dans le texte, une "exploration de certains de ses aspects, qu'ils soient langagiers, structuraux, symboliques ou sociaux" […] minimalement, elle est [une] intervention sur le texte, qui se signale par les notes dans la marge ou sur la couverture du livre. Et, à l'autre extrême, elle prend la forme d'article, de thèse, d'essai, etc. […] ».

> […] les vrais fondateurs du genre où nous excellons de l'aveu même de nos rivaux, sont les *Troubadours*, peres de la Poësie Italienne. Ainsi la Chanson proprement dite, née Provençale ou Occitaniene [sic], est une production nationale […] (1750, 11).

L'intérêt de la note de Sainte-Palaye ne consiste donc pas en l'emploi de ce terme pour le genre de la chanson. La nouveauté tient plutôt, à notre avis, à la volonté de conforter ce que les théoriciens ont écrit en soumettant l'exemple du texte au public.

À l'instar des chansons modernes, celle de Peire Cardenal présente un schéma rimique d'apparence assez simple. Les rimes d'une strophe sont croisées, exceptées celles du milieu qui sont plates : a b a b a a b a b a. Les strophes sont composées de petits vers, tels que ceux que nous évoquions précédemment, ils n'excèdent jamais les huit syllabes au maximum : 08 06 08 06 08 08 06 08 06 04. Leur longueur alterne (vers long puis vers court), conformément à ce qui se pratique à l'époque. Les répertoires d'Antoine Houdar de La Motte ou encore Joseph Vadé en attestent. (Buffard-Moret 2016, § 35). Ne reste que la taille de la strophe, 10 vers en tout, qui paraît trop grande pour avoir semblé familière à l'érudit.

Quoi qu'il en soit, la *canso* de Peire Cardenal présente de réels points communs avec la chanson moderne. Elle répond aux goûts du siècle et, par conséquent, est susceptible de jouer un rôle dans le paysage littéraire. D'où l'ambition de *l'extraire plus au long*, que nous comprenons comme l'éditer telle quelle, ou de la *traduire*.

Le deuxième commentaire est, quant à lui, plus subjectif.

> (a) Il y a de jolies choses agréablemt. versifiez et des maximes d'Amour qu'il sera bon de traduire en partie. (ms. 3284, f. 14)

Toutefois, les enseignements tirés de la première note, nous permettent de déterminer ce que l'académicien juge positif dans la *canso*, *Aissi com cel qu'om men'al jutjamen* (BEdT 305,004), du Monge de Montaudo. L'attention est encore concentrée sur la versification. Elle doit être mise en relation avec le genre du poème, car ses rimes embrassées et suivies sur six neuvains répondent encore aux critères esthétiques qu'on lui attribue à l'époque : a b b a a c d d c. À l'exception toutefois du mètre : un décasyllabe, un peu plus grand que ce que les poètes-chansonniers de l'époque pratiquent généralement (Buffard-Moret 2006, § 32)[200]. En outre, les rimes sont toutes masculines ou oxytoniques, elles échappent à l'alternance typique des poèmes

[200] « Les poètes-chansonniers du XVIIIe siècle ne reprennent pas les raretés métriques – ennéasyllabes, hendécasyllabes, vers de 13 ou de 14 syllabes – présentes au siècle précédent notamment dans les chansons à boire. Ce qui domine, nous l'avons vu, c'est le mètre court, le plus long étant l'octosyllabe : l'alexandrin et le décasyllabe n'apparaissent guère qu'en composition hétérométrique. La fantaisie des chansonniers s'exerce sur les combinaisons de mètres courts […] »

fugitifs, que les théoriciens, comme Marmontel par exemple, décrivent dans leurs traités, et qui permettent d'échapper à la monotonie (1787, 356-357)[201].

De toute évidence donc, l'*agréable* versification se justifie encore une fois par la conformité de la chanson aux pratiques modernes. Quant aux *jolies choses*, il faut sans doute les rattacher aux maximes d'amour qui sont en adéquation avec la tonalité galante de certaines chansons modernes. Le poème correspond à la grille de lecture thématique et formelle de la chanson à laquelle Sainte-Palaye est accoutumé. On comprend mieux dès lors pourquoi plusieurs paramètres précédents – en particulier les cadres de rimes, leur discrimination gnomique et la mesure ou le mètre des vers - intéressent tant l'érudit du point de vue descriptif. Il ne s'agit pas seulement de poursuivre la réflexion que nous évoquions sur la poésie par leur truchement. Leur perception dans le système des troubadours exhibe les points communs entre les poésies occitanes et françaises. Ce faisant, la lyrique d'oc révèle au lecteur sa modernité, ou plutôt tout ce qu'elle peut encore offrir au public sur le plan littéraire.

2.2 L'harmonie imitative chez les troubadours ou la lecture de l'homme des Lumières

Quelques notes suggèrent encore que l'érudit reconnaît d'autres qualités à la lyrique, relevant cette fois de l'aspect global des poèmes, voire de leur effet au moment de leur déclamation ou lecture.

> Cette Pièce est assez jolie, surtout le premier couplet dont les paroles semblent représenter le gazouillement et le mouvement des oiseaux. (ms. 3281, f. 37)
>
> La pièce est poëtique et sonore. (ms. 3283, f. 263v)

Ces occurrences, spécifiquement intéressées à la dimension orale des poèmes, ouvrent un champ d'analyse que nous n'avions jusqu'à présent pas exploré car les remarques codicologiques, philologiques, linguistiques et métriques que nous présentions n'abordaient pas la question de la prononciation des poèmes. D'ailleurs, rien dans la copie globale des chansonniers de Sainte-Palaye ne donnait d'indice relatif une réception musicale du *trobar*. Sa compréhension des troubadours semblait circonscrite au domaine écrit, et sa lecture destinée à être silencieuse. Ces nouvelles notes relativisent donc cette première impression.

[201] « On a voulu jusqu'à présent que la Tragédie & l'Epopée fussent rimées par dis[357]tiques, & que ces distiques fussent tour à tour masculins & féminins. On a permis les rimes croisées au poème lyrique, à la Comédie, à tout ce qu'on appelle *Poésies familières* & *Poésies fugitives*. Ainsi, la gêne & la monotonie sont pour les longs poèmes, & les plus courts ont le double avantage de la liberté & de la variété. N'est-ce pas plutôt aux poèmes d'une longue étendue qu'il eût fallu permettre les rimes croisées ? Je le croirois plus juste […] parce que les Vers masculins & féminins entrelacés n'ont pas la fatigante monotonie des distiques […] »

Elles s'avèrent même d'autant plus intéressantes qu'elles établissent de nouveaux liens avec le contexte dans lequel œuvre le provençaliste. La chanson de l'époque n'est composée que pour être chantée et est toujours envisagée avec un accompagnement musical (Buffard-Moret 2016, §7). Le contexte sociétal et mondain de l'académicien s'avère être un atout en ce qu'il l'aide à explorer, tout du moins à considérer une dimension du texte des troubadours que nous-même laissons encore de côté. En cela, Sainte-Palaye est avantagé et beaucoup plus à même que nous de comprendre réellement la nature et la performance de composition de chaque poème. Sa réception s'avère particulièrement complète.

Reste peut-être que cette conscience de la musicalité, ou du lien avec la musique que le texte entretient, n'est pas envisagée de la même manière. La poésie des Lumières recherche une certaine harmonie du vers constituée de différents choix pertinents de sons, d'intonations, de longueur des phrases et d'enchaînement (Lote 1994, §1), l'ensemble de ces choix et de ces associations permettant de rendre par les sons les images et le propos d'un texte : « le XVIIIe siècle est hanté du désir de peindre au moyen des sons » (§34).

L'idée d'imiter la nature en la peignant grâce au langage, et notamment les sons, est ancienne. Déjà proposée comme but pour la poésie par Aristote, sous le vieil adage *ut pictura poesis*, elle ne cesse de faire l'objet de réflexion pendant la première modernité. Dès le XVIe siècle, Thomas Sébillet note que l'octosyllabe est propice à l'expression des « choses légères et plaisantes » (cité dans Thibault 1991, 357), tandis qu'au siècle suivant, Bernard Lamy (1640-1715) remarque dans sa *Rhétorique ou l'art de parler* (1675) que certains sons font écho au sens des mots qu'ils constituent. D'après lui, la qualité d'une production écrite tiendrait ainsi à la concordance des sons avec le sens car elle susciterait un plaisir pour le lecteur :

> […] un son excite naturellement l'idée de la chose qui peut produire un son semblable. Ainsi comme chaque lettre a un son qui lui est particulier, il est certain qu'il y a des lettres qui sont plus propres à marquer de [sic] certaines choses […] (1701 [1675], 287)

D'où la nécessité pour les écrivains de se fier à leur oreille pour déterminer quel son correspond le mieux au concept qu'ils veulent exprimer.

> […] pour lier son discours par une cadence conforme au sens, on n'a qu'à consulter les oreilles, & apprendre d'elles quel est le son de toutes les lettres, des voyelles, des consones, des syllabes, & à quelle chose ce son peut convenir. Il y a des Auteurs qui se sont appliquez à remarquer ces usages. Ils observent, par exemple, que la consone F, exprime le vent […] que la consone S, réveille l'idée d'une chose qui coule, d'un courant ou d'eau, ou de sang […] comme aussi les tempêtes […] La lettre L, convient aux choses douces […] (1701 [1675], 286)

La théorie se précise davantage au XVIIIe siècle grâce au développement de la pensée matérialiste des philosophes et surtout des encyclopédistes. L'écriture ne cherche plus seulement à esquisser le monde dans l'esprit des lecteurs en n'en proposant qu'une image conceptuelle. Son objectif est à présent d'en retranscrire la sensorialité dans le réel où évolue l'Homme, les interactions sensibles constituent une part importante de l'expérience de vie, de la formation de la connaissance et de la relation avec le monde (Thibault 1991, 364-366)[202]. La perception sensible du monde doit elle aussi s'exprimer dans l'œuvre littéraire. Dès le début du siècle, le poète Alexander Pope (1688 - 1744) le préconise dans *An Essay on Criticism* (1711), que l'abbé Du Resnol s'emploie à traduire et qui est publié en français en 1730.

> Mais c'est peu dans un vers que de fuir la rudesse.
> Il faut que le son même avec délicatesse
> Fasse entendre au lecteur l'action qu'on décrit,
> Et que l'expression soit l'écho de l'esprit.
> Que le style soit doux lorsqu'un tendre zéphire
> A travers les forêts s'insinue et soupire.
> Qu'il coule avec lenteur quand de petits ruisseaux
> Roulent tranquillement leurs languissantes eaux.
> Mais les vents en fureur, la mer pleine de rage
> Font-ils d'un bruit affreux retentir le rivage,
> Le vers comme un torrent en grondant doit marcher. […] (II, 235-249)

Mais tous les théoriciens ne s'accordent pas sur le procédé permettant l'imitation sensorielle du réel. Une première position cherche globalement à évoquer la réalité sonore d'un objet ou d'une action grâce à un phonème qui en rappelle justement le bruit. Cette harmonie imitative est définie à partir de l'onomatopée d'après Thibault (1991, 361). C'est à peu près ce qu'explique Demandre (?– 1808) dans son *Dictionnaire de l'Élocution françoise* en parlant de son imitatif :

> Si au lieu de nos idiômes nous n'avions que la voix seule, que les premieres combinaisons des sons qui sont communs à tous les hommes, nous trouverions cependant moyen de nous faire entendre : dans le besoin pressant, l'organe de la voix agiroit de toute sa force, & rendroit des sons vifs, perçants, sourds, rapides, […] en conformité des qualités de l'objet qu'il s'agiroit de désigner : c'est ce que font souvent les enfants par des sons imitatifs. […] Nous en avons une foule qu'il seroit infini de rapporter, mais que des esprits délicats & exacts observateurs ne peuvent manquer de saisir. […] Ils peuvent aussi imiter le mouvement, parce que les sons marchant à leur manière, peuvent exprimer la marche des objets. (1769, 448-449)

Une autre façon de procéder est de faire coïncider la prosodie avec le sujet. Il s'agit alors de « mimophonie phrastique » (Thibault 1991, 362). L'harmonie imitative repose sur une combinaison ingénieuse de mots et de leurs phonèmes : la retranscription sensible du réel

[202] « Dans l'harmonie imitative, la dimension acoustico-verbale est privilégiée ; le réel est pensé à partir du corps. » (ibid. 367)

provient de leur réunion au sein d'un vers ou une phrase et plus seulement à la ressemblance phonétique du mot avec l'objet réel. Une des ressources employées pour correspondre à cette méthode est la mesure métrique, la poésie quantitative et la mesure syllabique. Charles Rollin (1661 – 1741) explique, par exemple, dans son traité *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres,* que la tristesse et la pesanteur seraient bien exprimées par les spondées et les grands mots, quand la légèreté requerrait plutôt des dactyles

> La tristesse étant à l'ame ce que les maladies sont au corps, y répand de la langueur & de l'abbattement, & demande à être exprimée par des spondées & par de grands mots, qui donnent aux vers beaucoup de lenteur & de pesanteur. (1740 [1726], 247)
>
> Les dactyles sont propres à exprimer la légéreté [sic].
>
> PESANTEUR. Elle demande des spondées. (ibid., 249)

La réflexion sur ces vers se confond aussi avec celle du timbre qui se prête mieux à l'expression de tel ou tel sentiment selon sa nature d'après Condillac :

> La qualité des sons contribue à l'expression des sentimens [sic]. Les sons ouverts et soutenus sont propres à l'admiration ; les sons aigus et rapides, à la gaieté ; les syllabes muettes, à la crainte ; les syllabes traînantes et peu sonores, à l'irrésolution. Les mots durs à prononcer expriment la colère ; les plus faciles à prononcer, ils expriment le plaisir ou la tendresse. (1821 [1798], 510)

Surtout, cette harmonie permet peu à peu de s'affranchir de la simple description ou imitation du réel pour en proposer une image sensible beaucoup plus sublimée. Il ne s'agit plus uniquement de décrire en intégrant la dimension sensible du monde, mais de recréer en recourant à toutes les ressources que les théoriciens exposent. Raison pour laquelle l'abbé Maillet écrit dans ses *Principes pour la lecture des poëtes* que

> la Poësie n'est pas une imitation sèche de la nature toute seule, mais de la belle nature […] Elle est faite pour répandre les graces sur les objets qui n'en sont point partagés : tout dépend du choix & d el'application. Il en est de la Poësie comme de la Peinture » (1745, 37).

Poètes comme encyclopédistes s'accordent sur cette fin créatrice. On lit d'ailleurs dans l'*Encyclopédie,* à l'article *poème*, que ce n'est pas la « nature » dont le poème rend compte, mais la « belle nature »[203]. L'harmonie imitative ne se contente pas d'être fidèle ou soumise au réel, mais améliore son modèle pour n'en révéler que ce qui est le plus admirable, selon Gabriel-Henri Gaillard dans sa *Poëtique françoise à l'usage des Dames* :

[203] « Un poëme est une imitation de la belle nature, exprimé par le discours mesuré. La vraie poésie consistant essentiellement dans l'imitation, c'est dans l'imitation même que doivent se trouver ses différentes divisions » (1765, 812).

> L'art est pour le goût ce que la raison est pour les hommes. La raison retranche aux hommes l'usage de certains amusemens enfantins qu'elle leur fait envisager comme indignes d'eux, & elle leur indique les seuls plaisirs nobles & légitimes. L'art retranche sagement des Ouvrages d'esprit tous les traits indécens, toutes les puérilités, toutes les saillies déréglées d'un enthousiasme fougueux, où la nature impétueuse se laisse quelquefois emporter (1749, 64-65)

Les commentaires de Sainte-Palaye entrent ainsi en parfaite résonnance avec cette recherche d'imitation et recréation du réel au sein des poèmes. Le premier concerne la *canso Quan si cargo·l ram de vert foill* (BEdT 011,003) d'Aimeric de Sarlat au f. 50 d'**E**. Il met précisément en avant le rapport entre le thème de la pièce et sa forme dans la première strophe : « les paroles semblent représenter le gazouillement et le mouvement des oiseaux ».

> Quan si cargo'l ram de uert fueill
> E l'auzelet uns dui e trei
> Penson d'amor –cre\ e de dompnei
> En contra'l rai s'en fan guarrueill
> Comens mon chan ab lo tems de dousor
> E quar m'agr'ops c'ab la nouela flor
> Uns nouels iois mi dones iauzimen
> Qu'estat ai sols ses amor longuamen

Mais déterminer à quelle forme d'harmonie imitative songe l'académicien est difficile à déterminer car la note ne précise pas les critères sur lesquels repose l'effet d'imitation du gazouillement.

Le second commentaire portant sur le *sirventes Anc mais tan gen no vi venir pascor* (BEdT 335,004) de Peire Cardenal tendrait à montrer qu'en tout cas, l'impression de lecture ne serait pas due à l'amplitude des mètres, ni à la longueur des mots. Le premier adjectif employé, *poétique*, est défini ainsi dans l'*Encyclopédie* et renvoie à l'esthétique de l'imitation et de la recréation,

> il consiste dans des images ou des figures hardies, par lesquelles le poëte imitateur parfait peint tout ce qu'il décrit ; & donnant du sentiment à tout, rend son image vivante & animée. Ce style poétique, qu'on appelle autrement style de fiction, inséparable de la Poésie, & qui la distingue essentiellement de la prose, est le style & le langage de la passion ; c'est-à-dire, de cet enthousiasme dont les Poëtes se disent remplis.
> Le style poétique doit non-seulement frapper, enlever, peindre, toucher, mais même ennoblir des choses qui n'en paroissent pas susceptibles. (1765, 849)

tandis que *sonore* signifie : « qui rend beaucoup de son » (1765, 362). L'écho entre les vers occitans et le réel trouverait donc plutôt sa source dans la nature des sons rappelant, surtout pour la première occurrence, les bruits du réel. Dans ce cas, l'harmonie imitative que Sainte-Palaye identifierait dans les vers médiévaux se fonderait essentiellement sur l'onomatopée.

Conclusion

Les notes descriptives de Sainte-Palaye attestent une connaissance particulièrement avancée de la poésie des troubadours sur des aspects très précis tels que les types de rimes, leurs schémas, leurs qualités, ainsi que les types de vers et les liens inter-strophiques. C'est, à notre connaissance, la première fois depuis la fin du Moyen Âge que de telles descriptions des vers occitans sont proposées en France. Leur contenu n'est pas toujours facile à percer. Néanmoins, la pertinence des notes ressort dans de nombreux cas ; et l'érudit pointe souvent des phénomènes métriques, rimiques ou rythmiques complexes qui, aujourd'hui encore, font parfois l'objet de discussion. La finesse de son regard technique sur la lyrique est ainsi indiscutable et nous suspectons que ses connaissances sur le sujet soient probablement plus étendues que nous n'en rendons compte ici. De toute évidence, le provençaliste n'écrit pas tout ce qu'il voit, mais se contente de noter l'essentiel, le plus complexe, voire ce qui l'interroge le plus.

Parmi tout cela, les rimes ont la part belle. Ce sont elles qui le préoccupent particulièrement, l'attention générale des Lumières pour celles-ci le justifie certainement. Leurs manifestations dans les vers occitans sont l'occasion de poursuivre la réflexion du siècle sur les moyens de fuir la monotonie de certains genres poétiques. D'où, d'après nous, le recours à la terminologie française. Les notes descriptives ont en effet l'intérêt de montrer, par les mots qui les constituent, la façon dont un érudit français peut percevoir le système occitan, et comment il peut en rendre compte. Nos résultats montrent que la première de ces perceptions consiste en la réflexion que la poésie des troubadours suscite : les mots descriptifs français et modernes se plaquent sur la réalité poétique occitane en raison des échos que cette dernière provoque dans l'esprit du lecteur Sainte-Palaye.

L'objectif de l'académicien est bien de décrire la lyrique, mais une actualisation érudite de la poésie s'opère en même temps que ce dernier s'emploie à la décrire. Chaque commentaire révèle ainsi à la fois une progression des connaissances du siècle sur la versification occitane et sur ce que le *trobar* est susceptible d'apporter aux lecteurs : à savoir des cadres et des genres de rimes qui rappellent la poésie fugitive de l'époque et qui s'avèrent peut-être très originaux. Des formes, en somme, dont les poètes *minores* du siècle pourraient sans doute s'inspirer.

D'un autre côté, les notes descriptives font état de terminologies très précises semblant directement issues des traités médiévaux. Malgré l'absence de manuscrits ou de copies des *Leys d'amor* ou d'un autre traité du même genre dans sa bibliothèque, nous pensons que l'académicien a consulté cette documentation ancienne. Lorsqu'il commence à lire les troubadours, il maîtrise probablement déjà une partie de la typologie que ces sources exposent.

Cela expliquerait la facilité avec laquelle il passe de la posture de lecteur analyste à celle du lecteur littéraire dans les notes plus interprétatives ou, du moins, qui ne relèvent plus de la seule description technique de la lyrique. Celui qui actualise encore autrement les poèmes en y percevant cette fois des qualités esthétiques susceptibles de plaire au public, telles que des effets d'harmonies imitatives ou de belles sonorités au moment d'une déclamation.

De notre point de vue, les notes de Sainte-Palaye confortent donc l'intuition de Gröber et vont même encore plus loin. Si la poésie des troubadours est actualisée sur les deux plans que nous venons d'énoncer, érudit et littéraire, c'est donc que le lecteur leur reconnaît une valeur artistique capable d'enrichir la production du siècle. Et cette reconnaissance est très importante car c'est la première fois, à notre connaissance, qu'elle se produit.

Chapitre 11 Les *traductions* de Sainte-Palaye : transmettre le *trobar* et une lecture des troubadours

Dans sa *Bibliografia dei trovatori*, Eleonora Vincenti aborde le travail mené par Sainte-Palaye sur les troubadours et, surtout, l'*Histoire littéraire* de Millot. Évoquant les traductions de cet ouvrage et leur réception immédiate à la fin du XVIIIe siècle, elle en arrive à expliquer que leur confrontation avec leurs versions manuscrites dans les chansonniers de l'Arsenal ne révèle pas de différence fondamentale. D'après elle, « les traductions sont approximatives à cause de la volonté impérieuse du traducteur de s'adapter, ou plutôt de correspondre au goût de son époque [traduction personnelle]. » (1963, 309)[204]. Plus anciennement, au début du XIXe siècle, Henri Pascal de Rochegude avait, lui aussi, commenté les traductions de l'*Histoire littéraire*. Sans pousser leur étude jusqu'à les confronter avec les versions des mss. 3281-3284, il était aussi ressorti de sa lecture qu'elles contenaient des problèmes parce que Sainte-Palaye avait « plus souvent deviné qu'entendu son texte » (1819, xiv). Position que Gossman, précédé de Raynouard (1820, 293), avait jugée particulièrement sévère. Au vu du caractère novateur des travaux de l'érudit sur les troubadours quels qu'ils fussent (transcriptions philologiques comme traductions), tous leurs défauts et les imperfections ne trahissaient pas, d'après lui, un manque de compétences quelconques, mais reflétaient plutôt les difficultés que tout pionnier rencontre en ouvrant une voie scientifique (Gossman 1968, 310).

Il est vrai que, jusqu'à Sainte-Palaye, peu de provençalistes entreprennent de traduire les troubadours, puis, surtout, de publier ces traductions.[205] L'érudit bourguignon innove donc encore, avec un certain acharnement. Son travail traductif est en effet si constant dans l'ensemble de ses papiers, qu'il représente une des parties les plus importantes de son labeur : ses recueils conservent des propositions de traduction de lexies dans les marges (dans **E** et **G** elles représentent à peu près 61.56% du volume total de texte-critique),[206] tandis que ses mss. Paris, BnF, Arsenal 3281-3284 et mss. BnF, Moreau 1584-1587[207] renferment des centaines

[204] « [...] confrontando i manoscritti dell'Arsenal col testo stampato, non si trovano grandi differenze. Le traduzioni sono molto approssimative, per l'espresso desiderio di adeguarsi, o anzi per innalzarsi al gusto dell'epoca del traduttore. »

[205] Parmi ces quelques provençalistes il faut compter la famille Galaup de Chasteuil, leur chansonnier (chansonnier Galaup) comporte des traductions de poèmes et de *vidas* (Douchet 2022, 240-249).

[206] Nous avons intégré dans cette catégorie de notes les traductions de lexies qui ont certainement dû aiguiller Sainte-Palaye dans la constitution de son *Glossaire des troubadours*. Il ne s'agit pas de traductions de couplets entiers, mais le plus souvent de segments ou de simples lexies.

[207] La série Moreau consiste en les copies des mss. de l'Arsenal. Elles furent réalisées pour Foncemague qui, initialement, devait se charger de la poursuite des travaux ; son état de santé fragile, on s'en souvient, l'empêcha de prendre la suite. Ses copies ont été faites après la lecture et l'annotation de la série de l'Arsenal : y sont en effet copiés les traductions des textes occitans ainsi que le texte critique de Sainte-Palaye (nous renvoyons ici à la comparaison des deux éditions mécaniques des folios ms. 3282 f. 166 et ms. 1585 f. 159 qui illustre cette copie)

d'essais plus ou moins aboutis de traduction des poèmes copiés dans ses autres *codices*. Plus précisément : ses manuscrits sont, en fait, titrés : « Traduction et analyse des poésies des Troubadours » pour la série de l'Arsenal, et « Analyses des poésies des Troubadours » pour les copies Moreau. Il ne s'agit donc pas seulement de simples recueils de *traductions* — des genres de « transformation interlinguale d'un texte, basée sur une hiérarchie de demandes d'invariance » (Schreiber 1993, 36 et 2004, 68) selon nos définitions actuelles, ou alors, sans trop encore entrer dans le détail, une « copie qui se fait dans une langue d'un discours premierement énoncé dans une autre » d'après l'*Encyclopédie* (Beauzée 1765, 510b). Ses manuscrits contiennent aussi des éléments d'interprétation et de description qui, à la différence de ce que nous pouvons observer dans les manuscrits 3091-3100, ne se cantonnent pas à l'espace des marges. Ils ont, cette-fois, l'originalité d'être quelque fois intégrés aux essais de traduction et de résumé des textes, une pratique assez courante à l'époque (Glencross 2000, 339). Et ainsi s'avoisinent parfois, au sein d'un petit texte, un commentaire stylistique et une traduction de vers.

Cette configuration, finalement, ne surprend guère, attendu que l'objectif de Sainte-Palaye est, d'après ce qu'il a écrit à Muratori en 1740, de « faire connoistre l'histoire de nos Troubadours et le goust de leurs compositions » (Gossman 1968, 316), et que le public destiné à connaitre le goût des troubadours est de deux types : féminin pour le premier, essentiellement lié aux salons galants et ignorant en matière de langue occitane ; masculin pour le second, tout aussi inexpérimenté que le premier en occitan malgré son caractère érudit et son appartenance aux académies savantes. C'est bien à ces deux publics que Sainte-Palaye destine ses *Mémoires sur l'ancienne chevalerie,* en cherchant un certain équilibre entre le caractère érudit de son ouvrage et sa dimension distrayante[208] ; c'est probablement encore à eux, à notre avis, qu'il songe en préparant les articles de son ouvrage sur les troubadours. Deux catégories de lecteurs auxquels il faut donner un aperçu des thèmes du *trobar* en tenant compte du fait qu'ils appartiennent essentiellement à des sphères parisiennes, où l'on ne pratique guère l'occitan, si, toutefois, on en connaît quelques rudiments dans ses formes modernes. La traduction s'avère

+ ajouter St grégori f. 495 série moreau même commentaire de style et de consigne de publication. La mise est également la même : les traductions sont toujours dans la partie droite des pages et les notes dans celle de gauche.

[208] « […] j'aurois aisément fait plusieurs volumes, si j'avois voulu épuiser la matière, et si j'étois entré dans tous les détails où mon sujet pouvoit m'engager ; mais j'ai cru devoir me renfermer dans des bornes plus resserrées. En ménageant moins l'érudition, j'aurois sans doute satisfait davantage la curiosité des amateurs de l'antiquité ; mais aurois-je également [viii] plu à cette portion aimable de la société à laquelle cet ouvrage est principalement consacré ? Puissent les dames accueillir avec bienveillance ce dernier fruit d'une plume qui s'est toujours exercée de préférence dans un genre de littérature dont elles font leur plus cher amusement ! » (Sainte-Palaye 1826 [1753], vii-viii).

donc être le meilleur moyen de transmettre les textes et de « faire connaitre le goust » du *trobar*, c'est-à-dire les caractéristiques des textes que l'éditeur et le traducteur aura voulu diffuser.

Au regard de notre définition de *réception*,[209] nous nous situons effectivement ici dans la seconde phase du mécanisme : les éléments « radioactifs » issus de la lecture dans la mémoire (Louichon 2009, 111) suscitant une nouvelle rédaction qui vise à transmettre quelque chose de l'œuvre ancienne (Jauss (aut.), Maillard (trad.), 2019, 49). Par conséquent, plus que dans tout autre domaine se présente l'opportunité de déterminer, grâce aux choix de diffusion et de traduction (les consentements à la perte ou conservatismes) de Sainte-Palaye, ce qui a retenu son attention à la lecture des poèmes. C'est-à-dire, ce qui lui plaît, le rend curieux, lui semble intéressant, voire ce qu'il considère comme fondamental au *trobar* et digne d'être transmis, que ce soit par le biais de la traduction, de la réécriture ou du résumé. Des formes de transmissions dont on peut aussi tirer des hypothèses car, avant même de s'intéresser aux pertes et conservatismes d'une traduction, au sens large de diffusion d'un discours, le choix formel de diffusion de tel poème, tel sujet, tel thème ou tel répertoire de troubadour est déjà en soi porteur de sens. Les éditeurs de textes médiévaux de l'époque ont généralement le choix entre trois techniques de diffusion : l'édition des textes en langue source, la publication modernisée (du point de vue linguistique surtout) et la traduction-adaptation qui peut correspondre aux extraits. (Tran-Gervat 2014, 428). Ces deux dernières vogues sont particulièrement fortes : les éditeurs de la *Bibliothèque universelle des Romans* affectionnent particulièrement les résumés et les extraits (traduction-adaptation) pour publier leurs romans (ibid. 430), tandis que, de son côté, Sainte-Palaye a procédé à la publication modernisée pour éditer la chantefable *Aucassin et Nicolette* sous le titre *Les Amours du bon vieux tems. On aime plus comme on aimoit jadis* (1760). Le but n'est pas tant de sauvegarder une tradition, mais de moderniser un texte pour faire vivre une tradition littéraire plaisante de l'époque (Glencross 2000, 338).[210]

Quelle attitude éditoriale choisit-il alors pour diffuser les troubadours ? Pratique-t-il seulement la réécriture et le résumé des poèmes comme on peut le voir dans l'*Histoire littéraire* ou affronte-t-il l'exercice de la traduction comme le laisse entendre les titres de ses mss. ? Et, d'ailleurs, qu'entend-t-il par *traduction* au regard des éléments de contexte que nous venons d'exposer ? De toute façon, qu'il s'agisse d'une transformation interlinguale ou d'une copie (au sens large) d'un texte d'une langue à une autre, l'opération demeure toujours périlleuse et

[209] Notre definition est proche de celle de Jauss.

[210] « […] medieval French literature had never ceased to be part of a living literary tradition in the eighteenth century. What most characterized this continuous tradition was, however, its adaptability, especially in terms of its audience. » et « The emphasis here is clearly on renewal of the old and the transformation of its existing public; there is no question of the conservation of tradition. »

complexe en ce qu'il ne s'agit pas de prose mais de poésie versifiée, composée, qui plus est, dans une langue vernaculaire beaucoup plus étrangère au public que l'ancien français. En outre, s'il arrive à l'érudit de changer de méthode au sein d'un manuscrit, voire au sein d'un texte, quelle conclusion faut-il en tirer ? Le phénomène est tout à fait possible puisque ses manuscrits ne sont pas destinés à être publiés, mais ne sont toujours que des ouvrages de travail où figurent toutes les hésitations scientifiques de l'érudit. Autant que la qualité et le niveau des éventuelles traductions de Sainte-Palaye, la genèse d'un texte en langue-cible du point de vue de sa langue et de sa forme nous paraît aussi intéressante sinon primordiale dans l'étude de la réception du provençaliste, en ce qu'elle nous révèle les hésitations et questions que ce dernier a pu se poser sur le meilleur moyen de faire connaître les troubadours. Ses hésitations sont instructives dans la mesure où elles sont intrinsèquement liées au contexte érudit et culturel de l'époque. En effet, après avoir déterminé quelles hésitations formelles ont tiraillé l'érudit avant de se décider finalement pour une traduction ou un résumé, il reste encore à préciser quels sens on peut donner à ce choix sans perdre de vue le paysage érudit de l'époque. On se souvient, notamment, que le siècle est traversé par une grande réflexion sur la pratique et la spécialisation des techniques de traduction selon que le texte-source est en latin, en grec (la version), ou en langue moderne (traduction) (Leclerc 1988, 50). Une querelle est même engagée sur la préférence à accorder entre d'un côté la belle-infidèle — selon l'analogie de Gilles Ménages, il s'agit d'une belle traduction, un beau texte en langue-cible, extrêmement éloigné du texte en langue-source — pratiquée et défendue par Houdar de La Motte, et de l'autre la traduction fidèle particulièrement appréciée par Mme Dacier.

Notre chapitre tâchera de répondre à ces questions en étudiant un choix de traductions et de résumés extraits des mss. 3281-3284. Intéressée par la méthode de diffusion des textes de Sainte-Palaye, nous tenterons d'abord de comprendre ce qui aura motivé les choix de l'érudit sur le plan formel puis de comprendre aussi, dans le cas de la traduction véridique, comment l'érudit procède pour rendre dans une langue-cible ce qu'il lui paraît fondamentale dans la langue source. Ce faisant, ces deux orientations nous permettront, au travers de chaque exemple, de visualiser ce qui aura été perdu par le travail du provençaliste mais aussi ce qui aura été conservé, et qui nous semblera constituer les éléments que celui-ci aura cherché à transmettre et patrimonialiser. Nous partons en effet du principe, peut-être un peu moderne, que le traducteur, encore plus que l'éditeur, propose une lecture sinon une nouvelle version d'un texte (Masson 2019, § 4 et 6).[211] De ce fait, tous les éléments, relatifs à ce que Sainte-Palaye

[211] « […] il est incontestable qu'elle est écriture […] » ; « toute traduction est un filtre qui s'interpose entre le lecteur et le texte original, et si ce filtre a été le plus souvent décrit comme négatif, force est de constater qu'il

prévoyait de publier et de faire connaître, que nous glanerons au fil des pages nous permettrons *in fine* de proposer une conclusion plus assurée sur l'appréciation et le jugement des troubadours par Sainte-Palaye. Appréciation et jugement qui sont l'essence de ce que l'éditeur-traducteur aurait publié et de cette réception sensible et littéraire que nous cherchons à mettre au jour.

1. Transmettre le texte des troubadours à la fin du XVIIIe siècle

Les choix permettant à un homme de lettres de transmettre un texte dans la deuxième partie du siècle sont assez nombreux. On s'accorde bien sur l'idée qu'il est possible de rendre un discours dans une autre langue que celle dans laquelle est écrit ce dernier, mais la méthode à employer fait polémique dans la mesure où elle dépend de plusieurs paramètres : le but de l'éditeur, les conventions de la communauté littéraire, la langue source voire même les thèmes du texte. La littérature médiévale en est certainement l'exemple le plus probant. Particulièrement riche et modulable pour être réadaptée selon les attentes, les goûts du siècle (Glencross 2000, 338), voire les horizons d'attente des lecteurs, les éditeurs de texte n'ont pas hésité à exploiter, justement, ses potentialités créatrices au détriment du respect de la tradition du texte. On lit notamment dans la préface du *Robert le Diable* de Jean de Castilhon :

> […] outre qu'ils ne sont presque tous que des traductions informes, ils sont écrits d'une manière si barbare, que vous auriez de la peine à les entendre ; ce sont de vieux tableaux qu'il faut raccommoder après les avoir bien lavés, et à plusieurs desquels il faut mettre des fonds […]. L'Auteur ne s'est pas contenté de les rajeunir, il a tâché de les rendre dignes de toutes sortes de Lecteurs, en les refondant entièrement, et en y ajoutant des situations et des épisodes nouveaux. (Gaucher 2000, 155)

Plutôt que de traduire, on préfère toujours s'inspirer de l'œuvre ancienne pour créer un nouveau pastiche habillé de fausses allures anciennes telles que des archaïsmes lexicaux, des fioritures stylistiques de toutes sortes, des interventions du narrateur. Se faisant plus récréation que recréation, pour reprendre le jeu de mots de (Glencross 2000,339), il vise à satisfaire l'horizon d'attente des lecteurs modernes (celui de la récréation) et ne coïncide plus guère à celui du vieux texte copié et recopié encore par les scribes d'autrefois. La méthode est donc convenue et établie. Sainte-Palaye la connaît d'ailleurs très bien, il l'a un peu expérimentée dans sa traduction d'*Aucassin et Nicolette*. Mais contrairement à ses collègues de la *Bibliothèque universelle des romans* parfaitement convaincus par cette voie de transmission, le provençaliste

relève d'une véritable activité de la part du traducteur, parce que celui-ci ne cesse d'opérer des choix entre des possibles, même si la liberté du traducteur est toujours une liberté surveillée. Cette obligation de faire des choix exclut toute forme de passivité intellectuelle face au texte : pour traduire une œuvre, il faut la comprendre. »

ne paraît y avoir adhéré que jusqu'à un certain point. D'où sa particularité et les interrogations légitimes que l'on peut avoir sur sa façon de traduire les troubadours.

D'ailleurs l'examen de ses manuscrits 3281-3284 de l'Arsenal révèle qu'il ne se borne pas du tout à suivre cette convention. Version, traduction, adaptation, commentaire, résumé, paraphrase, réécriture sont autant de modes de diffusion des textes que Sainte-Palaye utilise dans ses *codices*. À ceci près que ce dernier se les approprie tant, ou plutôt travaille tant sur la façon dont il peut ou devrait mieux transmettre le texte des troubadours, qu'il en arrive parfois à mêler ces catégories et aboutit à des formes de diffusion hybrides peu aisée à caractériser. Que faut-il donc comprendre derrière une « presque traduction » ou une « presque tenson » ? Certaines pseudo-traductions sont même qualifiées d'*explications* qu'il faut peut-être relier au commentaire ou alors au résumé, sinon aux deux formes en même temps. Le mot *traduction* faisant office de titre des manuscrits et de terminologique dans l'*Histoire littéraire* passe donc plus pour un trompe-l'œil qu'autre chose, dont la nécessité de cerner toutes les déclinaisons possibles dans le système de Sainte-Palaye se fait urgente et impérieuse à quiconque voulant véritablement comprendre sa réception du *trobar*. C'est-à-dire la deuxième phase de sa réception, visant à transmettre à une communauté de lecteurs spécifiquement définie, ce que la lecture préalable des textes a suscité chez lui.

À première vue, le parcours rapide des manuscrits permet de distinguer trois grands niveaux de diffusion des textes répondant tous à des degrés divers de fidélité au texte-source en termes de variation : celle-ci pouvant concerner la langue, la forme et aussi parfois le message du texte. Les deux premiers niveaux concernent la forme en prose : les textes diffusés selon cette modalité formelle sont les plus nombreux et peuvent adopter des sous-formes assez variées parmi celle que nous avons déjà citées plus haut. Le dernier niveau présente plutôt une forme en vers et ne concerne que peu de textes. Ce choix formel nuit évidemment à l'exigence de fidélité au texte, qu'elle soit linguistique ou sémantique, attendu que dès le XVIIIe siècle on est parfaitement conscient que des termes d'une langue à l'autre peuvent avoir leur premier sème (sème principal I) semblable mais avoir aussi des accessoires très différents et, par conséquent, ne peuvent nullement renvoyer au même univers que recouvre chaque lexie dans une langue (Leclerc 53-54)[212]. Les exigences de la rime font dès lors courir le risque de mettre encore plus

[212] « Dans le cas de la traduction interlinguale entre une langue-source L1 et une langue-cible L2, le traducteur doit autant que possible trouver un mot quelconque M1L2 qui satisfasse à l'équation [M1L1 = I1 + O1, i2, ..., in)] = [M1L2 = I1 + O1, i2, ..., in)]. Si le premier devoir du traducteur est de bien rendre la pensée, il devra essayer de trouver, dans la langue-cible, un mot qui non seulement signifie bien le même I, mais qui soit de plus chargé des mêmes [54] valeurs ajoutées […] Deux langues peuvent avoir plusieurs termes (synonymes) pour signifier de part et d'autre la même idée principale I1; mais il ne suit pas de cela que ces termes se correspondent un à un, car les idées accessoires ne sont pas forcément les mêmes de part et d'autre. »

à mal les sens d'un texte qu'il est déjà difficile de reproduire dans la langue source. Logiquement, cette forme versifiée de diffusion aurait certainement convenu aux dames qui cultivaient alors au sein des salons la pratique poétique appréciée de Sainte-Palaye. On sait qu'il écrivait, en métromane de son époque, des petits vers de circonstances et qu'il aimait l'écriture littéraire. Ne l'avoue-t-il pas, après tout, dans la préface de ses *Mémoires* ?

> Puissent les dames accueillir avec bienveillance ce dernier fruit d'une plume qui s'est toujours exercée de préférence dans un genre de littérature dont elles font leur plus cher amusement ! (Sainte-Palaye 1826 [1753], vii-viii)

En tout cas, l'existence de ces trois grands degrés de fidélité au texte dans leur diffusion confirme autant la complexité du travail de Sainte-Palaye que la nécessité de la comprendre pour mieux en rendre compte.

1.1 Le commentaire chez Sainte-Palaye

Nous fixons comme point de départ à cette étude les sous-formes nous paraissant être les moins susceptibles d'aboutir à la création d'un nouveau texte dont l'esthétique ou les qualités littéraires lui permettraient de supplanter l'œuvre ancienne. L'un des modes de transmission des textes sous forme courte à l'époque des Lumières est le commentaire. C'est-à-dire, selon Diderot :

> éclaircissement sur les endroits obscurs d'un auteur. On donne encore le même nom à des ouvrages historiques où les faits sont rapportés avec rapidité, & qui sont écrits par ceux qui ont eu le plus de part à ce qu'on y raconte. (1753, 690b)

Quoique Sainte-Palaye ne mentionne pas, sauf erreur de notre part, cette terminologie, plusieurs rédactions dans ses manuscrits tendent à montrer qu'il l'a parfois utilisée. La segmentation de la définition de Diderot fait en effet apparaître deux caractéristiques suffisantes pour parler de ce genre de rédaction :

1. l'éclaircissement, soit l'opération « de rendre une chose plus claire », une « chose obscure ou difficile » (D'Alembert 1755, 269a) qui pourrait s'apparenter à des vers dont le sens serait hermétique aux lecteurs ou dont la langue serait inconnue aux lecteurs ;
2. le récit « avec rapidité » qu'un autre ouvrage raconte.

1.1.1 *L'explication* des poèmes des troubadours

En général, ces rédactions de Sainte-Palaye sont appelées *explications*. En voici un exemple extrait du ms. 3284 au f. 21v.

> Id. 346. – Il dit à sa dame qu
>
> Il dit à sa dame que s'il osoit, il se plaindroit d'elle, les larmes aux yeux ; mais qu'elle est si parfaite, qu'il faut qu'elle ait toujours raison dans tout ce qu'elle fait,

> quelque chag[couture] qu'il en ait. Cependant, dit-il, on prie dieu pour son bien, quoy qu'on sache qu'elle ne peut jamais mal faire. Il la conjure de permettre qu'il lui déclare son amour, et qu'il implore sa pitié ; si je savoit aussy bien prier dieu que je vous prie, dit-il, il me logeroit dans son Paradis (texte tronqué en plusrs. Endroits[)] Il la prie de lui donner un baiser, mais il en mourroit, et à plus forte raison, si elle le mettoit coucher avec elle. Il maudit d[ans] l'envoi toux ceux qui diront du mal de cette dame. Cette pièce est presque inintelligible par elle-même, et par les lacunes qui sont au texte. Ainsy toute l'explication que j'en fais est pour le moins très suspecte /.

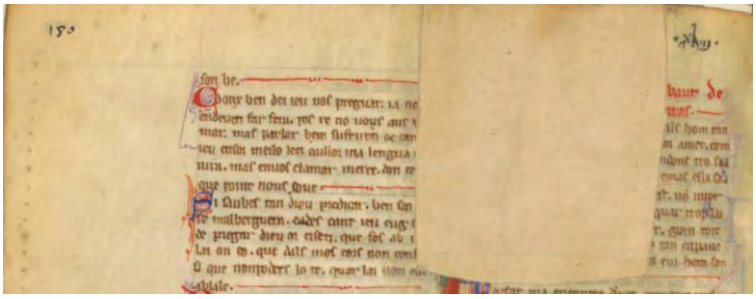
L'évidence s'impose d'elle-même : il ne s'agit pas d'une traduction, tout au plus d'un genre de résumé des grandes lignes du poème. La notation finale mentionne surtout la difficulté du lecteur à comprendre la langue-source du texte ; d'où, peut-être, l'emploi du terme *explication* rappelant le genre du commentaire.

Ce petit texte est censé rendre compte de la *canso Domna, si m'auzes rancurar* (BEdT 389,025) (f. 116 recueil **E**) de Raimbaut d'Aurenga d'obédience *trobar clus* (Pattinson 1952, 52).[213] Sa poésie, assez hermétique et difficile à comprendre, explique sans doute pourquoi le provençaliste la juge « presque inintelligible par elle-même ». Comme les auditeurs médiévaux, le lecteur des Lumières est lui aussi confronté à des vers obscurs qu'il peine à comprendre, d'où la nécessité d'en proposer une explication grâce à un petit paragraphe délivrant le sens caché des vers. En outre, le recours à l'explication se justifie d'autant plus que le modèle du texte de base d'**E**, c'est-à-dire le texte du chansonnier médiéval **E** (ms. Paris BnF fr. 1749), comporte des lacunes, selon Sainte-Palaye, en particulier pour les deuxième et troisième strophes. Un contrôle de ce modèle au f. 180 révèle que les lexies manquantes n'ont, en fait, pas pu être lues par le copiste moderne, parce qu'elles étaient cachées par un papier de rajout collé sur le folio 180.[214]

E doncx ben dei ieu uos preguar	Si saubes tan dieu predicar
Ia no […] en deuetz far fera	ben sai [...] se malberguera
Pos re no uos aus [...] mar	c'ades cant ieu cug […]
Mas parlar bem sufriretz oc tan […]	de pregar dieu oreisetz
Ieu en soi meils letz	que fos ab […] lai on es
C'aillor ma lengua […] uira	que d'als mos cors non cons […]
Mas en uos clamar merce	si que non poders lo te
Don te […] que point no'us soue	quar lai non cor […] ab lale

[213] « Let us not forget that Raimbaut occupied, in respect to his obscure works (where almost all the unusual vocabulary occurs), the position of a follower of Marcabru and Peire d'Alvernhe and a predecessor of Arnaut Daniel.» (« N'oublions pas que Raimbaut occupait, à l'égard de ses œuvres obscures (où presque tout le vocabulaire insolite se retrouve), la position d'un disciple de Marcabru et Peire d'Alvernhe et d'un prédécesseur d'Arnaut Daniel. »)

[214] Ainsi, ce papier de rajout figure donc déjà dans le chansonnier **E** lorsque Sainte-Palaye travaille sur les troubadours, son ajout est antérieur aux décennies 1740-50. De plus, l'érudit ne connaît pas le chansonnier **V** actuel (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, App. cod. XI) qui conserve aussi une version du poème. **V** ne fait pas partie des chansonniers copiés dans les recueils et il n'est pas mentionné dans les marges des mss.



Autant d'élément justifiant peut-être la première partie de la définition : l'éclaircissement du texte à cause de son style mais aussi à cause de problèmes d'ordre matériel.

En ce qui concerne la deuxième partie de la définition, la *rapidité* du rapport des faits, elle s'illustre surtout dans la perte de précisions et d'éléments qu'affiche le texte. Une succincte comparaison de la première strophe en occitan (celle du recueil **E** moderne à partir de laquelle le traducteur a travaillé) avec la version française illustre un vrai consentement à la perte volontaire, non dû à un problème matériel comme dans les deuxième et troisième strophes. Il faut aussi ajouter le consentement à la transformation sémantique.

Texte du recueil E de Sainte-Palaye (ms. Paris, Arsenal 3094, f. 116)[215]	**Version française de Sainte-Palaye (ms. 3284 au f. 21v)**[216]
v. 1 Dona si m'auzes rancurar \\ plaindre //	Il dit à sa dame que s'il osoit, il se plaindroit d'elle,
v. 2 de uos ploran mi clamera	les larmes aux yeux ;
v. 3 mas no uos deg encolpar	[*pas d'équivalent*]
v. 4 qu'ieu sai be que tan ualetz	mais qu'elle est si parfaite,
v. 5 que tot quant faitz e dizetz	qu'il faut qu'elle ait toujours raison dans tout ce qu'elle fait,
v. 6 es bon si tot a me tira	quelque chag[rin] qu'il en ait.
v. 7 mas dieu que non faill en re	Cependant, dit-il, on prie dieu pour son bien,
v. 8 pregua lo hom de son be	quoy qu'on sache qu'elle ne peut jamais mal faire.

[215] Nous éditons semi diplomatiquement la copie de Sainte-Palaye. Nous n'ajoutons pas de mujuscule, ne distinguons pas les *u* des *v* ni n'intervenons sur les disjonctions ou agglutinations des mots du copiste. Nous conservons les signes de toilettage de l'érudit sans les moderniser, ses soulignements et les commentaires de marge de traduction. Pour la traduction des poèmes, se référer aux éditions et traductions de Luigi Milone (1998, 85) et Pattinson (1952, 158).

[216] Les éléments entre crochets sont des supplétions de notre fait. Les mots de Sainte-Palaye étaient dans la couture, nous présumons donc leur graphie. Nous éditons semi diplomatiquement la version française du provençaliste : nous ne modernisons pas l'usage des majuscules ni de la ponctuation ni des séparations de mots. En revanche, nous changons les *i* longs en *i* brefs pour facilitier la lecture lorsque cela est nécessaire. Nous n'éditons pas les éléments de marge.

On note, d'abord, le passage du discours direct à l'indirect, causant un changement stylistique et, par conséquent, les éventuels effets de lecture : l'emploi de la conjonctive « il dit à sa dame que » conjoint au passage à la P3 évacuent le *je* poétique et nuisent au lyrisme du texte-source. Dès l'incipit, le projet de transmission est donc posé : le commentaire de Sainte-Palaye diffusera des paroles, des arguments ; il ne sera pas question de susciter un effet de lecture mais uniquement de s'informer sur le sens du texte. Ce qui est conforme au commentaire.

Toutefois, la suite de cette confrontation montre que le rendu du sens n'est pas toujours complet ou juste. Par exemple, dans la fin du rapport du vers 1 « s'il osoit, il se plaindroit d'elle, », la syntaxe française, remaniée par rapport à celle du texte source, aboutit à un sens différent de la version occitane. La première virgule disjoint deux verbes liés dans la syntaxe occitane, *rancurar* y est, d'après nous, le complément de *auzes* : « m'auzes rancurar ». Cette pause légère impose à l'érudit d'ajouter un pronom devant le deuxième verbe « il se plaindoit d'elle ». Et, d'ailleurs, *se plaindroit* ne traduit pas *rancurar* qui est omis mais *clamera* du vers suivant[217]. La traduction française perd ainsi l'apport de *rancurar*.

La perte s'aggrave encore au vers 3, pas du tout rendu dans le texte français, peut-être parce que ce vers ne transmet pas une information indispensable de premier plan.

On ne constate donc : d'une manière générale le texte français ne correspond pas au texte-source, mais le transforme en le reformulant pour aller à l'essentiel. Seul compte ce qui est considéré comme un fait, un argument de première importance. Au vers 3, notamment, au lien logique de début de vers, *que* causal, est substitué la conjonction de coordination du vers 3 (*mas* et *mais*), immédiatement suivie d'une conjonction *que* qui ouvre une nouvelle proposition conjonctive : « mais qu'elle est si parfaite ». Sa principale est la proposition du vers 1 (« il dit à sa dame que ») ; elle forme, par ailleurs, une consécutive avec la proposition qui suit : « mais qu'elle est si parfaite, qu'il faut qu'elle ait toujours raison dans tout ce qu'elle fait, ». Certains choix reflètent, à notre avis, une volonté délibérée de simplifier le texte en en empruntant que ce qui semble essentiel : la nuance de la conjonction *mas* et le sens de la perfection de « tan valetz », rendu par un intensif et un adjectif qui exprime déjà l'idée de haut degré « si parfaite » (un tel choix rend la proposition de Sainte-Palaye discutable). Nul besoin de rapporter le syntagme « car je sais bien », ce n'est pas un fait essentiel. C'est également le cas au vers 6 dont la version française, plus ramassée, rend quand même la nuance concessive du texte occitan : « quelque chag[rin] qu'il en ait ».

[217] Nous le pensons en effet même si Sainte-Palaye souligne et traduit *rancurar* dans le ms. 3094.

D'autres propositions, en revanche, s'apparentent plus à des contre-sens, signifiant que Sainte-Palaye peine quelques fois à comprendre le texte. Et sa version française est parfois si éloignée de certain des vers occitans, qu'il semble presque inventer une proposition lui semblant en adéquation avec ce qu'il a compris de l'extrait : v.5 « qu'il faut qu'elle ait toujours raison dans tout ce qu'elle fait, » et v.8 « quoy qu'on sache qu'elle ne peut jamais mal faire. ». Mais nous reviendrons sur ce point un peu plus tard.

On constatera, en poursuivant cet exercice de comparaison, que la même logique de perte et de simplification du texte pour n'en transmettre que ce qui paraît essentiel régit la suite de notre exemple. Et si la concession à la perte est favorisée dans les strophes 2 et 3 par les lacunes d'**E** et peut expliquer les strophes soient synthétisées en quelques propositions,

Texte du recueil E de Sainte-Palaye (ms. Paris, Arsenal 3094, f. 116)	**Version française de Sainte-Palaye (ms. 3284 au f. 21v)**
v.9 E doncx ben dei ieu uos pregua v.10 ia no […] en deuetz far fera v.11 pos re no uos aus [...] mar v.12 mas parlar bem sufriretz v.13 oc tan […] ieu en soi meils letz v.14 c'aillor ma lengua […] uira v.15 mas en uos clamar merce v.16 don te […] que point no'us soue \\ point. pas. //	Il la conju[re] de permettre qu'il lui déclare son amour, et qu'il implore s[a] pitié ;
v.14 Si saubes tan dieu predicar v. 15 ben sai [...] se malberguera v.16 c'ades cant ieu cug […] v.17 de pregar dieu oreisetz v.18 que fos ab […] lai on es v.19 que d'als mos cors non cons […] v.20 si que non poders lo te v.21 quar lai non cor […] ab lale	si je savoir aussy bien prier dieu que je vous prie, dit-i[l], il me logeroit dans son Paradis (texte tronqué en plus[rs]. endroits[)]

rien, hormis une volonté délibérée du rédacteur, ne le justifie pour la suie du poème.

Texte du recueil E de Sainte-Palaye (ms. Paris, Arsenal 3094, f. 116)	**Version française de Sainte-Palaye (ms. 3284 au f. 21v)**
v.22 Pos tan uos plat eschausar v.23 no sai si'm dirai trop era v.24 dona que'm denhetz baizar v.25 e donx com sufrir podetz v.26 que'us bais pos tan mi ualetz v.27 quar ab aq uel be moiria v.28 la adonc ans per ma fe v.29 si pense so quar m'en ue	Il la prie de lui donner un baiser, mais il en mourroit, et à pl[us] forte raison, si elle le mettoit coucher avec elle.

Notre hypothèse est d'autant plus confirmée que les cinquième, sixième et septième strophes ne sont pas du tout rendues dans le commentaire français, l'érudit étant directement passé à l'envoi.

Texte du recueil E de Sainte-Palaye (ms. Paris, Arsenal 3094, f. 116)	**Version française de Sainte-Palaye (ms. 3284 au f. 21v)**
Dona onguan cai en ma lira sel qu'en contra uos ni me ditz ni conois ni cre ./.	Il maudit d[ans] l'envoi tous ceux qui diront du mal de cette dame.

Quantité d'exemples dans les manuscrits corroborent l'emploi de la forme du commentaire. On lit par exemple dans le même exemplaire :

> Cette pièce n'est pas aisée à entendre à cause de la diversité des Interlocuteurs qui ne sont distinguez que par la diversité de leurs opinions. Je ne suis pas seur de l'avoir bien expliquée. (f. 20v- 21r ms. 3284)

> […] l'explication est douteuse presque par tout. (f. 198v ms. 3284)

Il s'agit, d'ailleurs, de la forme de transmission la plus employée. Même lorsque l'érudit ne précise pas qu'il propose une *explication* ou qu'il rend *l'argument* d'un poème, ses petits textes présentent toujours les caractéristiques formelles et stylistiques et relevées ci-dessus (l'usage de la P3, le discours, indirect, et l'élagage de tout élément jugé relever du détail). À tout ceci, s'ajoutent parfois un petit compte rendu ou une remarque stylistique importante du texte occitan.

> Il chante pour celle qui le tüe : elle luy dit de se réjoüir, mais il meurt ; il luy souhaite de se réjoüir ainsy en mourant de même. (équivoque entre de morir, se réjoüir, et morir- mourir.) ; et voudroit que pour réparation des maux qu'elle lui a faits, elle lui donnast un baiser, à peine, s'il s'en vante, de ne plus rien obtenir d'elle ; car se vanter des faveurs de l'Amour, et faire tort à sa dame, c'est de trahir soy-même. Il donneroit tout le bien de ¸Ni canor¸, pour en estre aimé une heure : mais il l'aime si purement qu'il ne voudroit pas que pour lui elle trompast son mari, comme fit l'¸oye¸ (p^e^. allusion à quelque conte) Marie paroist estre le nom de celle qu'il aime ./. Cette pièce est obscure par l'affectation des Jeux de mots, et des Rimes bizarres, dont il y en a toujours quatre, savoir deux féminines, et deux masculines, sur un même mot, comme demor, mor, demora et mora ./. (f. 163 ms. 3284 à propos de la *canso* « La douss'amors qu'ay al cor » [BEdT 428,001])

D'autres annotations révèlent aussi que le commentaire soit senti comme un premier moyen de se familiariser rapidement avec le texte occitan. Sainte-Palaye juge les textes des troubadours longs, c'est en tout cas ce qu'il explique son commentaire de la *canso S'eu vos voill tan gen lauzar* (BEdT 173,012) de Gausbert de Poicibot (texte de base au f. 93 recueil **D**) :

> Elle roulle vniquement sur les louanges de Madame¸Marie¸, dans un style long diffus qui fait le caractere commun de toutes ses poësies. (f. 129v ms. 3281)

Le commentaire est un moyen commode de rendre compte du texte pour de futurs travaux, en en retenant l'essentiel du point de vue sémantique et stylistique. Mais il n'est pas supposé être présenté au lecteur ni remplacer un autre moyen de transmission plus complet ou, du moins, transposant une image globale plus fournie du poème occitan. Nous en voulons pour preuve une mention qui accompagne le commentaire cité plus haut au f.20v-21r. Il concerne la tenson *Seigner n'Aimar, cauzetz de tres baros* (BEdT 392,015) de Raimbaut de Vaqueiras. Sainte-Palaye en donne une les principaux arguments grâce aux procédés que nous venons d'énumérer.

> L'autheur propose au seig^{r}. ¸A demar¸ et à Perdigon et [couture] [21r] jeu parti. lequel de ces trois Barons est le plus à estimer, l'un qui est généreux, Gay et magnifique (larcs gay e ufaniers) ; L'autre plein de droiture, Riche en Terres et généreux, mais pas autant que l'autre, (adreg bon terriers. Larcs mas non d'aital semblansa) : Le 3e. est bon pour faire bonne chere, faire le coup de Lance, et pour s'armer en guerre (bos per conduich, per Lansa e gen garnes). Ademar tient pour le deuxiême, Perdigon pour le premier et dit à son Seig^{r}. Ademar qu'il peut garder ses Terres et son argent et à Rambaut qu'il peut rester avec les françois qui ne songe [sic] qu'à boire et à combattre. (mas e vis jouer des mains et boire du vin) et Rambaut tient pour le 3e. qui se fait plus craindre avec cent hommes qu'un autre avec deux mille […]

Toutefois, une autre annotation, inscrite avec une encre plus noire et certainement écrite après-coup, précède le texte et stipule : « Voyez en la Traduction a l'art de Rambaut ». C'est donc bien que le commentaire, n'est pas senti comme une forme suffisante, sinon acceptable, pour transmettre un poème. Il n'est, en fait, qu'une première étape du travail pour Sainte-Palaye ; et son appréhension du texte le pousse à recourir à une autre forme pour diffuser la poésie. Par *appréhension du texte* nous voulons dire, qu'à notre avis, l'érudit a sans doute une perception du texte beaucoup plus sensible que ne le laissent croire ses commentaires. Leur lecture n'a peut-être pas pour seul fin d'instruire un lecteur savant (un lecteur érudit, un homme, certainement un collègue académicien selon les types de public recensés par Glencross [2000, ajouter]) en quête de connaissances philologiques et linguistiques. La lecture des poèmes doit aussi répondre à une recherche d'élément plus sensible que la forme du commentaire n'est en mesure de fournir. Un élément stylistique de l'explication de *Domna, si m'auzes rancurar* (BEdT 389,025) trahit déjà, à notre avis, cette insatisfaction. À peu près au milieu du texte, le provençaliste semble en effet changer d'avis et passe au discours direct pour rendre quelques éléments :

> Il la conjure de permettre qu'il lui déclare son amour, et qu'il implore sa pitié ; **si je savoit aussy bien prier dieu que je vous prie, dit-il, il me logeroit dans son Paradis** (texte tronqué en plusrs. Endroits[])

Le *je* poétique réapparaît, une incise, « dit-il », est même insérée pour mieux signaler le changement de discours, signes, donc, que l'érudit est rattrapé par son appréhension littéraire et sensible du texte. Une dichotomie distingue le commentaire de la traduction (nous verra plus tard ce à quoi elle renvoie), celle-ci étant apparemment davantage plébiscitée pour diffuser le *trobar*. Et Sainte-Palaye en est peut-être si intimement convaincu en tant que lecteur, que le geste rédacteur du commentaire laisse timidement échapper ici celui du traducteur masquant le lecteur littéraire.

1.1.2 La « presque traduction » de Sainte-Palaye

Le phénomène est encore plus probant dans d'autres exemples où l'érudit, conscient de ne pas respecter la pratique du commentaire et de tendre vers la traduction emploie une terminologie hybride et surtout plus personnelle pour définir sa pratique. La « presque traduction », et toutes ses déclinaisons possibles, revient souvent dans les manuscrits : signe que Sainte-Palaye a globalement bien conscience de son écartèlement méthodologique et littéraire.

1.1.2.1 Une typologie périlleuse

Par déclinaison possible, nous voulons dire, d'abord, que tous ces genres de petits textes ne sont pas toujours titrés *presque traduction*. La terminologie fluctue lexicalement. Néanmoins, il ressort toujours de cette variation l'idée d'un état de transmission qui ne serait pas totalement atteint pour parler véritablement d'une traduction ou d'une forme poétique spécifique. Le rédacteur s'en approche mais ne l'atteint pas complètement, parce que certaines de leurs caractéristiques sont transformées, ou qu'il déroge au respect de critères formels constitutifs du moyen de transmission ou à la forme poétique dont il est question.

C'est au moins le cas de l'occurrence dont nous tirons notre titre. Conservé dans le ms. 3281 au f. 251, le texte rédigé rend compte du sirventès *Bel m'es quan vei camjar lo seignoratge* (BEdT 080,007) de Bertran de Born à partir de la version du recueil **A** f. 87. Une rapide lecture de la *presque traduction* laisse apparaître les mêmes caractéristiques citées plus haut avec, en plus, de nombreuses mentions d'hésitations, signalées par l'abréviation « pe » (comprendre *peut-être*), ainsi que la copie du texte occitan entre accolades pour signifier que ces segments posent problème. Seul l'envoi repasse au discours direct et réintègre la P1 en mimant davantage le geste traducteur.

Presque Traduction

> Il temoigne la joïe qu'il a lors qu'il voit les seigneuries passer dans de nouvelles maires. Les vieux laisser aux jeunes leurs maisons, & laisser un si grand nombre d'enfans qu'il puisse s'y trouver quelque bon sujet : Alors il est plus aise de voir le

monde se renouveler par là, que par les fleurs ou les chants des oiseaux : Quiconque change un vieil seigneur, ou une vieille Dame pour des jeunes doit bien aussi se renouveler. Il entend par le mot de vieille la Dame {ca pel aya}… qui n'a point de chevalier, qui a deux Amants, qui le fait avec un mechant homme, qui aime dans son Chateau {quelqu'un de ses domestiques} qui a besoin de {fachel}… pe qui aime un vieux {emucion viglar} & qui aime trop a parler. Il entend par le mot de jeune celle qui honore la Noblesse, qui fait de bonnes actions qui a le cœur droit qui cherche la gloire par de bonnes voïes qui garde soigneusement l'honneur de sa jolie personne, qui se conduit bien, & evitant de mal faire se met hors d'atteinte de tout soupçon. Le seigneur jeune est celui qui met son bien engage, qui tient une grande maison, qui fait de grandes liberalitez, qui se ruine {ben es so fraitos} qui brule ses coffres et ses tonneaux {art archa e raissel apres en avoir epuisé l'argent & le vin qu'ils renfermoient} [251v] qui tient des Cours et des Tournois {estorn routa e senbelh} q[ui] aime a faire sa Cour aux Dames, & se fait aimer des Jong+ le seigneur vieux { vielhs rics hom} est celui qui ne met rien gage, qui a des provisions de bled, de vins et de cochons {bacos} donne a manger aux jours qui ne sont pas des jours maigres {jo+ carnal} des œufs, & du fromage a ses hôtes ; qui met une cappe dessus son manteau {capa sopre mantelh} qui a un cheval qu'+ appelle sien {c'est a dire qu'il ne prête point ; on a veu ailleurs traiter d'avares les seigneurs qui revendoient les vieux chevaux, au lieu deles donner} qui peut rester un jour en paix, qui n'aime point a faire l'Amour & qui peut {gaudir ses baratar}…

Envoi. Arnaut jongleur porte mon sirvente vieux et jeune a Richard {d'Angleterre} pour lui servir de regle de conduite {quel cap delh} qu'il ne vueille point amasser de vieux trésors, car ce n'est qu'avec de nouveaux tresors {qu'on depense promptement sans les tenir renfermer} qu'on peut acquérir de la gloire.

Dans un autre exemple, appelé « traduction a peu près » et que l'on retrouvera en annexe, le changement de personne s'observe aussi à la fin du commentaire. Mais ce patron ne fait pas règle, et il arrive que la P1 précède la P3, comme dans la « Traduction en partie » de la *canso S'eu fos ta savis en amar* (BEdT 256,001) d'Izarn Marques, faite à partir du texte du recueil **G**, poème n°807.[218]

Traduction en partie

Si j'etois aussi habile (savis) a aimer com(m)e je suis courtois (cortes) dans les autres choses, je ne me serois pas avanturé si haut (tan aut endemes) que de faire l'amour a une personne si elevée (tan valen) Il est vrai cependant que mon chant et mon savoir en valent cent mille fois mieux : car il est difficile de faire de beaux dictiez ou Traittez (dictatz) sur de vils sujets (de bas loc) c'est pourquoi je suis devenu si amoureux (de celle qui m'inspire.

Qu'Amour fût bien, helas ! derober les cinq clefs des cinq sens ou tous nos biens prennent leur source, le jour qu'il me fut promis et que je vis celle dont la beauté est sans egale : Quiconque dit qu'Amour trompe, je lui+y soutiens le contraire. ses peines et ses troubles sont des biens precieux : c'est ainsi que je lui rends justice et il ne me la rend pas.

[97v] L'auteur apres avoir vanté son attention à cacher son amour ; car tout loyal amant doit menager soigneusement sa reputation et celle de sa D^{e}. dit que c'est la raison qui l'a fait eloigner de celle qu'il aima pendant deux ans qui lui en paroissent

[218] Il n'y a pas de numéro de folio dans cette partie du manuscrit 3095, il faut donc tenir compte du numéro de poème.

> 33 et que si une absence aussi longue paroît un crime, le motif le justifie c'est l'honneur de sa D^e^.
> Il temoigne un grand desir de retourner aupres d'elle qui est maîtresse de son cœur et de son esprit qu'il ne voudroit pas lui reprendre. Prie Dieu qui voudra, dit-il, pour moi, c'est [a] elle que j'adresse mes prieres en joignant les mains, et je me livre entierement a elle.
> Il offre sa chanson dans le dernier couplet au Roi Alfonse de Castille dont il vante le courage, l'esprit la magnificence, la generosité &c ; et qu'il met au dessus des Rois qui furent jamais.
> L'Envoi confirme les Eloges donnez a ce Prince. (f. 97 ms. 3283)

Mais enfin, constater que les variations de personnes entre ces occurrences peuvent se produire au début ou à la fin des textes est, somme toute, assez superficiel. La confrontation des deux exemples devient plus instructive dès qu'on s'intéresse à la forme poétique des textes en langue-sources : la *presque traduction* concerne aussi bien le sirventès, la chanson que le *planh* (en annexe). Les hésitations de Sainte-Palaye quant à se situer dans l'explication ou la traduction ne dépendent donc pas de ce facteur formel et il faut en chercher ailleurs les raisons.

À y regarder d'encore plus près, surtout plus loin que les titres, la *presque traduction* est aussi peu uniforme qu'elle ne répond à un standard, d'où notre assertion passée sur ses multiples déclinaisons. Quoique quelques caractéristiques communes s'observent d'un exemple à l'autre, chaque cas présente des particularités, qu'il faut sans doute relier à l'originalité même des poèmes et la lecture qu'en fait Sainte-Palaye. Le ms. 3281 conserve, par exemple, une « tenson presque traduite » au f. 336, il s'agit de *Totz afars es niens* (BEdT 084,001) de Bertran de Gordo. Son examen révèle deux faits : d'abord, l'érudit traduit bel et bien le poème, même si quelques propositions de traduction ne conviennent pas ; ensuite, le consentement à la perte, quoique moins fort que précédemment, s'observe encore.

Texte du recueil D de Sainte-Palaye (ms. 3093, f. 332)[219]	**Traduction d'Alfredo Cavaliere (1935, 114)**	**Version française de Sainte-Palaye (ms. 3281, f. 336)**
v.1 Totz tos afars es niens	tu n'as aucun talent,	Il n'y a rien de bon en toy, Peire
v.2 Peire Raimon e'l sens, frairis \\ pauvre esprit, esprit blessé //	Peire Raimon, et ton esprit est vil;	Raimon, ton esprit est des plus petits (sens frairis)
v.3 E no ual dos angeuis \\ angevin petite mon(n)oye//	Le savoir ne vaut pas deux deniers angevins	et ton savoir ne vaut pas 2 angevins
v.4 Tos sabers mest bonas gens \\ parmi //	parmi les gens bien élevés;	parmi les honneste gens.
v.5 E teing per desconoissens	je tiens pour ignorant	je tiens pour imbécile

[219] Nous appliquons les mêmes principes d'éditions que précédement pour chacune des versions occitane et française.

v.6 Qui ben ni honor ti fai	celui qui te fait du bien ou te donne des honneurs;	qui conque ne fait ni bien ni honneur ;
v.7 E sapchas qu'eu no't darai	et sache que je ne te donnerai rien,	et quel que mestier que tu sois venu faire
v.8 per nuill mestier qu'en'ti sia	quelque besoin que tu en aies,	auprès de moi en ce païs, je ne te donnerai rien.
v.9 mas car uenguist per mi sai	mais (je te donnerai) parce que tu es venu ici pour moi.	

On songe, notamment, à la conjonction de coordination du v. 2, remplacée par une juxtaposition dans le texte en langue-cible, ou encore à celle du v. 5 complètement effacée sans aucun procédé du substituion cette fois : « e teing » (« et je tiens ») vs. « je tiens ». Au v.7 la proposition principale « E sapchas » est aussi omise. L'effacement de ce genre de petite proposition est caractéristique du genre. On se souvient, en effet, que dans l'explication de *Domna, si m'auzes rancurar* (BEdT 389,025) l'érudit en supprimait aussi, en particulier : « Qu'ieu sai be » au v.4.

Pour le reste de la traduction, certaines propositions sont tout à fait satisfaisantes, même si les changements de l'érudit transforment quelque peu le texte. Au vers 2, notamment, le superlatif « ton esprit est des plus petits (sens frairis) » n'existe pas dans le texte occitan, mais le sens du groupe « un esprit petit » convient pour le sens.

On relève aussi quelques contresens et faux-sens plus problématiques. Au v.6, en particulier, Sainte-Palaye identifie mal le sens de la conjonction *ni*, qu'il suppose négative ; mais le verbe conjugué *fai* n'étant pas nié, il faut plutôt lui donner un sens positif. Au v. 8, enfin, Sainte-Palaye propose un calque en français qui ne correspond pas au sens occitan. Selon le *Dictionnaire de Furetière*, le substantif *mestier* peut encore avoir le sens de *nécessité* ou *besoin* dans certaines acceptions, mais la fin de ce paragraphe dans l'article stipule : « il est vieux en ce sens » (1690, vol.3). En outre, l'emploi des verbes « sois venu faire » laisse plutôt penser que l'érudit avait en tête un des premiers sens du nom : *profession* ou *activité* qui, de toute façon, ne convient pas. Le recours au même substantif un peu plus loin, au v. 15 dans la seconde strophe, sera un peu plus litigieux. On pourra supposer que l'érudit aura, cette fois, convoqué le premier sens du substantif : *art*.

Dans la suite de la traduction, la pratique de l'apostrophe, caractéristique de la tenson, est vraisemblablement jugée peu claire. Dès la strophe n°2, quoique l'apostrophe typique de début de vers soit conservée, Sainte-Palaye ne peut s'empêcher d'adjoindre entre parenthèse une incise supplémentaire pour mieux éclairer le lecteur sur l'identité du devisant.

Texte du recueil D de Sainte-Palaye (ms. 3093, f. 332)	Traduction d'Alfredo Cavaliere (1935, 114)	Version française de Sainte-Palaye (ms. 3281, f. 336)
v.10 Seingner flacs e recrezens	Seigneur, vous etes mou et lache	Seg[r]. (répond P. R.) vous estes un lâche, et un poltron au milieu
v.11 Estatz mest uostres vezis \\ vous restez. parmi au milieu //	Au milieu de vos voisins;	de vos voisins ;
v.12 E sofraing uos pans e uis	Le pain et le vin nous manquent,	vous n'avez ni pain ni vin,
v.13 E faill uos aurs et argens	ainsi que l'or et l'argent;	ni or, ni argent :
v.14 E'l mieus mestiers es valens	mais moi, mon talent est noble,	vous n'avez que des choses desobligeantes ou grossieres
v.15 E'ill uostre dig son sauai \\ mauvais //	si vos paroles sont mechantes;	(savai) à dire ;
v.16 E s'ieu ia ren de uos ai	et si j'ai jamais quelque chose de vous,	au lieu que moi j'ai un très honneste, et très bon mestier (mestiers valens),
v.17 Jamais en home que sia	jamais, aupres de quelque homme que ce soit,	et si je n'ay rien de vous,
v.18 a mos iorns non faillirai	jamais, dis-je, je n'essuierai de refus.	il n'y a personne
		qui me laisse jamais manquer de rien.

Le phénomène est similaire dans la troisième strophe : « Peire mal m'aondet sens » ou « Pierre, mon sens me fut peu utile » (ibid. Cavaliere), on lit chez Sainte-Palaye « Bertrand repond. j'eus bien peu de sens, Peire ». Et, comme les trois strophes suivantes ne mentionnent plus les noms des adversaires, l'érudit ajoute encore ces mêmes précisions pour mieux éclairer le lecteur sur l'identité du devisant :

> Peire repond. Vous estes si généreux et si noble (conoissens) que vous donneriez en deux matins (jours) tout les biens [sic] de Paris […]
>
> Bertrand répond ~~(~~ Voyez le Vilain fripon (Tafus dolens) qui a cru que j'avois d'abord plaisanté (quel es carnis) et (qu'à present) je fasse (de bonne foy) son éloge […]
>
> [336v]Peire répond. vous estes toute l'année dans la tristesse et dans la misére, et qui célebre vos laches actions se deshonore […].

On pourrait tout à fait supposer que le recours à la *presque traduction* tiendrait, en partie, à l'ajout de ces précisions qui, quoique jugées nécessaires par l'érudit, le dérangent quand même parce qu'elles restent toujours des ajouts et qu'elles ne rendent pas compte du genre du point de vue formel.

D'un autre côté, toute mauvaise compréhension des vers mise à part, le texte de Sainte-Palaye présente des omissions et quelques petites réécritures aboutissant à de nouveaux effets stylistiques. Les vers 12 et 13 présentent deux verbes au sens assez voisins : *sofraing* et *faill*. Ils disparaissent dans la traduction au profit d'*avoir*, plus passe-partout. Leurs compléments sont conservés et intégrés dans une énumération inexistante dans la version occitane : « vous

n'avez ni pain ni vin, ni or, ni argent ». La transformation est accompagnée de l'omission des liens de coordination de début de vers (un trait assez caractéristique de Sainte-Palaye, même dans ses *vraies* traductions). Les vers 14 et 15 sont inversés et le deuxième n'est guère fidèle à son modèle occitan. On y retrouve l'emploi du verbe *avoir*, la syntaxe n'est pas respectée : le substantif *dig* devient un verbe et n'est par conséquent plus le sujet du verbe *son*. Cette fonction est maintenant occupée par un pronom, sujet d'*avoir*, justement ajouté parce qu'il fallait absolument qu'un élément joue ce rôle syntaxique pour que l'énoncé soit grammatical. Il faut encore ajouter le substantif *chose,* préféré à celui de l'érudit : « vous n'avez que des choses desobligeantes ou grossieres (savai) à dire ». Quant aux adjectifs, Sainte-Palaye n'est pas sûr de celui qu'il doit choisir, d'où l'emploi de la conjonction *ou* et la spécification de l'adjectif occitan entre parenthèse : la question reste encore à trancher, il y reviendra certainement. Peut-être reviendra-il aussi sur la traduction du vers suivant : « au lieu que moi j'ai un très honneste, et très bon mestier (mestiers valens), » tout aussi peu fidèle du fait des pertes et des nombreux ajouts. La version française de ce vers surenchérit le propos et s'éloigne de la version occitane.

D'après nous, cette strophe ne porte pas la trace d'une recherche d'idiotismes français, mais reflète plutôt le rendu global d'un sens prenant peu de précautions du point de vue des pertes et des ajouts susceptibles d'aboutir, à force de s'accumuler, à une version française qui ne dirait pas totalement la même chose que le texte originel.

Le cas est à peu près similaire dans un autre exemple de *presque traduction* de la *canso Temps e loc a mos sabers* (BEdT101,015) de Bonifaci Calvo au f. 359 ms. 3281, dont le texte de base est celui de **D** au f. 132.

Texte du recueil D moderne (ms. 3093)[220]	**Version française de Sainte-Palaye**
Temps e luec amos sabers \\ tems et lieu belle occasion //	S'il étoit capable de composer de bonnes chansons Il auroit bien de quoy en faire, puisqu'Amour luy a fait aimer une Dame remplie de beauté de Joye et de vertu.
Si saupes d'auinen dire \\ bien dire bien parler //	
Pois c'amors m'a faig eslire	
Lais on es gaug e plazers	
Beutatz senz pretz e valors	
Doncs pois tan m'enanz amors	
Qu'eu am tal domn'e dezir	
Non dei a bos motz faillir.	
	Les plus ardents désirs vinrent se placer dans son Cœur, lorsqu'il vit ses beaux yeux, tantôt animez par les ris, et tantôt fixez par des reflexions qui luy faisoient jetter des soupirs, et changer de couleur à chaque Instant ; Cette veüe porta au fonds de son ame un sentiment qui l'afflige \ l'attriste / sans luy faire de mal.
Mout fon corals lo dezirs	
Que's venc en mon assire	
Can de sos oils la-\i rire	
E pensar ab mainz suspirs	
Camiant mais de mil colors	
Don una douza dolors	
M'en venc el cor que doler	

[220] Nous appliquons les mêmes principes d'éditions que précédement pour chacune des versions occitane et française.

Mi fai senes mal aver

Au-delà de l'emploi de la P3, seules les grandes lignes du poème sont traduites (en particulier dans la première strophe), retenues et reformulées. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une traduction car les réécritures ou approximations participent à un éloignement du texte originel qui dérange certainement Sainte-Palaye.

C'est donc peut-être là, dans la conscience des libertés prises avec le texte en langue-source, que se situe le principe fondamental de la *presque traduction*. Lucide, le provençaliste sait sans doute qu'il ne transmet pas la *vraie* forme, la *vraie* originalité ou spécificité, voire le sens rigoureux du texte occitan étant donné que, lorsqu'il n'hésite pas entre plusieurs traductions, il réécrit le texte et ajoute des éléments. Dans la cinquième strophe de la tenson d'avant (« Totz afars es niens » (BEdT 084,001) de Bertran de Gordo), le traducteur semble si gêné de ses ajouts qu'il les note entre parenthèses.

> Voyez le Vilain fripon (Tafus dolens) qui a cru que j'avois d'abord plaisanté (quel escarnis) et (qu'à present) je fasse (de bonne foy) son éloge, comme si son mauvais maintien me plaisoit ;[221] (non vrayment) [336v] si jamais je lui entendis preférer une bonne parole […]
>
> Veiatz qu'est tafurs dolens // Que'is cuiet qu'el escarnis // E que'u'l lauzes e'l grazis // sos maluatz captenemens // e s anc li passet las dens // bos motz a negun iorn mai […]

Malgré l'emploi de la P1 dans tout le texte, l'état de traduction ne le satisfait pas : sans doute parce qu'il ne rend pas bien compte du texte original. On verra plus tard, dans une autre traduction d'une tenson que, par exemple, la logique de l'apostrophe aura été respectée et que, même si certaines phrases s'éloigneront du texte occitan, elles n'abuseront pas des ajouts. Elles reflèteront la recherche d'un idiotisme français qui ne trahisse pas la compréhension et la lecture que la traduction fait du texte.

La traduction approchante se décline autant qu'il y a de poèmes *presque traduits* ou *traduits à peu près*, parce qu'elle est probablement le reflet, sinon le symptôme, de l'écartèlement du traducteur. L'explication n'est pas suffisante pour rendre compte d'un poème, le lecteur sommeillant dans le traducteur le ressent, d'où le surgissement de la traduction dans

[221] Pour compléter notre argumentation précédente, nous éditons en rouge ce point-virgule car son encre, dans le manuscrit, est noire, alors que celle du texte autour est marron. Le traducteur a donc relu sa traduction plus tard et a ajouté cette retouche. Même si aucune solution ne paraît avoir été trouvée pour les hésitations de traduction - rien n'est proposé sur ce folio, mais rien n'empêche de penser qu'un autre papier de brouillon ne conserve pas une autre traduction – le traducteur est revenu sur son travail. Il faudrait comparer les traductions de cette série de manuscrits avec celles des copies de la section Moreau. En outre, comparer les traductions choisies par l'abbé Laugier dans la première version de l'ouvrage final (ms. Paris, BnF fr. 9409) souhaité par Sainte-Palaye pourrait être instructif. Nous tâcherons d'effectuer ce travail dans les années à venir.

le genre de l'explication. Mais l'inverse se produit aussi. En conséquence, le traducteur reste sur sa faim : le poème n'est jamais transposé d'une façon qui rende compte de l'appréhension, de la lecture et de la compréhension intime que Sainte-Palaye en a. Plus, donc, qu'une catégorie qui reflèterait une traductologie propre à ce dernier, ses essais de transpositions, pas tout à fait commentaires ni traductions ni totalement adaptations, manifestent surtout une recherche personnelle des moyens de rendre compte d'une lecture des troubadours. Une lecture que le commentaire ne satisfait pas et dont la traduction apparaît comme difficile.

1.1.2.2 La presque traduction, piste de la réception de Sainte-Palaye ?

La diffusion du texte par la médiation de la traduction s'avère d'autant plus difficile que le traducteur compose avec plusieurs objectifs. Le premier est celui que nous venons d'énoncer, l'érudit cherche une forme adéquate qui puisse rendre compte de sa lecture des poèmes. Le second est d'ordre éditorial. Le travail du traducteur n'est ni gratuit ni motivé par le simple défi intellectuel intrinsèquement lié à l'exercice. Ce dernier travaille pour être lu, il se doit de proposer un nouveau texte, issu de sa précédente recherche, qui plaise assez aux lecteurs pour être lus entièrement et obtenir du succès.

Le recherche de Sainte-Palaye doit ainsi atteindre un juste équilibre entre, d'un côté, le contentement de son propre goût et, de l'autre, celui de ses lecteurs, voire même, dans le cas qui nous intéresse, ses lectrices. Les goûts, ou plutôt l'horizon d'attente de ces derniers (Jauss 1975, 259),[222] dépendent en effet de plusieurs paramètres à commencer par leur culture, leur expérience de lecture, mais aussi leur expérience d'individu (Jauss 2019 [1978], 57).[223] Mais nous reviendrons plus en détail à ces questions un peu plus tard. L'essentiel est pour l'instant de comprendre que l'exercice de transmission des textes, en particulier de poèmes médiévaux dont la langue a un statut sociolinguistique inférieur à celui du français, s'approche de la gageure. D'une part, le processus traductif ne prétend jamais aboutir à un résultat qui ne saurait trahir (selon le vieil adage du *traduttore traditore*) le texte en langue source ; d'autre part, le texte médiéval, opaque et obscur au grand public à cause de son éloignement temporel ainsi

[222] « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception ».

[223] « […] la disposition du lecteur en face d'une œuvre donnée […] peut également, en l'absence de tout signal explicite, être reconstituée à partir de trois facteurs que toute œuvre présuppose : les normes notoires ou la ‟ poétique ” spécifique du genre, les rapports implicites qui lient le texte à des œuvres connues figurant dans son contexte historique, et enfin l'opposition ente fiction et réalité, fonction poétique et fonction pratique du langage, opposition qui permet toujours au lecteur réfléchissant sur sa lecture de procéder, lors même qu'il lit, à des comparaisons. Ce troisième facteur inclut pour le lecteur la possibilité de percevoir une œuvre nouvelle aussi [58] bien en fonction de l'horizon restreint de son attente littéraire que de celui, plus vaste, que lui offre son expérience de la vie. »

que linguistique, impose nécessairement une réflexion sur la façon dont il vaut mieux le proposer à la lecture (Corbellari 2014, § 9).

Autant d'obstacles, donc, justifiant encore davantage les hésitations de Sainte-Palaye et, à notre avis, le passage récurrent par la *presque traduction*. Elle s'inscrit pleinement dans la genèse de l'ouvrage de diffusion qu'ambitionnait le provençaliste. Elle semble même être une étape si instinctive dans son labeur, qu'il ne mentionne pas toujours le fait que ses textes sont des traductions approchantes ou hybrides. Certains d'entre eux ne comportent aucune mention spécifiant leur nature.

C'est notamment le cas pour le texte rendant compte de la tenson *N' Elias, de dos amadors* (BEdT 052,004) Bernard (ms. 3281, f. 175). Rien n'indique s'il s'agit d'une traduction totale, d'une explication ou d'une presque traduction du texte-source au f. 361 du recueil **G**. Toutefois, la différence de densité textuelle entre les deux versions occitane et française, ainsi que leur confrontation, oriente plutôt vers l'hypothèse de la *presque traduction*.

Texte du recueil G moderne (ms. 3094)[224]	**Version française de Sainte-Palaye (ms. 3281)**
v.1 Nelias de dos amadors	Le 1er Demande a l'autre.
v.2 me diatz cal ama pus fort \\	Lequel de deux Amans aime
Me digatz qals ama plus fort P //	plus sa Dame,
v.3 L'us non pot a dreg ni atort \\	
no pot ni adreg P //	celui qui en parle sans cesse a
v.4 mudar que non parle souen	tout le monde,
v.5 de sa dona a tota gen	
v.6 L'autre non parla nulha res que sia	
v.7 mas en son cor remira nueg e	ou celui qui se contente d'y
dia \\ **chascun dia P** //	penser toujours, sans en parler?
v.8 Pensan com leys puesca seruir en grat	
v.9 aratz chauzetz lo plus enamorat. \\ **Ar causetz S** //	

On y remarque encore le passage du discours direct à l'indirect, la perte de l'apostrophe *Nelias* et l'ajout d'une phrase introductive « Le 1er Demande a l'autre ». L'aspect formel du genre poétique est donc perdu.

Sur le plan traductiologique, Sainte-Palaye ne s'est pas interdit de reformuler les grandes lignes de cette strophe. Le sujet central du débat notamment, formulé ainsi « dites-moi lequel des deux aime le plus fort », passe à « [...] aime plus sa Dame » : mais le sens n'est pas vraiment différent.

[224] Nous appliquons les mêmes critères d'édition que plus haut. Comme ce poème a été collationné, nous ajoutons les collations de marge. Se référer à la traduction et l'édition de Harvey et Paterson (2010, 125) pour comparer la traduction de Sainte-Palaye.

C'est surtout le consentement extrême à la perte ainsi qu'à la simplification du propos qui modifie le texte, et prend le risque d'en changer une partie du sens ou de son effet sur le lecteur. Les vers 3, 4 et 5 sont synthétisés en une seule proposition : « celui qui en parle sans cesse a tout le monde ». Quoique le sens soit approchant, on perd néanmoins la nuance d'un amant qui parlerait *a dreg ni atort* (cf. *avec ou sans raison valable*) de sa dame. Or, le but et les implications de la parole sont au cœur d'une partie de l'argumentation des troubadours. La perte de cet élément peut paraître anecdotique, si l'on se contente de la seule question de l'amant le plus amoureux : le discret ou le bavard expansif. Mais à y regarder de plus près, ce thème est aussi le prétexte d'aborder des questions plus philosophiques sur la parole et la pensée. Un peu plus tard, à partir de la troisième strophe, les dangers d'une parole proférée sans retenue, « sans raison valable », est d'ailleurs abordée. De notre point de vue, la perte n'est donc pas si annodine, en ce qu'on perd un élément anonçant déjà la teneur d'une partie de l'argumentation.

Globalement, Sainte-Palaye cherche surtout à aller à l'essentiel en simplifiant la strophe par l'élagage d'éléments semblant secondaires, la simplification syntaxique mais aussi stylistique. La première strophe était entièrement bâtie sur l'opposition de deux modèles successivement bien présentés : *L'us*, c'est-à-dire *l'un*, et *L'autre*. Suivait ensuite l'injonction à choisir : « aratz chauzetz » (« maintenant choisissez »). La version française réécrit le texte : le démonstratif *celui* remplace les indéfinis du texte-source, articulés maintenant autour de la conjonction *ou*.

Autant d'éléments confirmant donc bien le genre de la *presque traduction*. Toutefois, même si cette forme n'est pas aboutie et qu'elle ne satisfait vraisemblablement pas Sainte-Palaye sur plan éditorial, elle permet de visualiser ce que sa sensibilité de lecteur a considéré comme fondamental à comprendre. Nous voulons dire par là que le choix des coupes et des pertes peut se révéler un bon indicateur de ce qui a pu plaire à l'érudit ou l'intéresser dans un premier temps, avant de décider de la manière dont il allait éventuellement diffuser le poème aux lecteurs. Lire la version de Sainte-Palaye en faisant abstraction du texte occitan révèle ainsi que, en dépit des pertes des nuances du texte, le lecteur a surtout été intéressé par la dimension argumentative du texte.

> Le 1er Demande a l'autre lequel de deux Amans aime plus sa Dame: celui qui en parle sans cesse a tout le monde, ou celui qui se contente d'y penser toujours, sans en parler? Elias repond que celui la aime plus, qui est si plein de sa maitresse, qu'il ne peut se tenir d'en parler ; et que celui qui ne fait qu'i+y penser, doit aimer follement, attendu qu'on ne sait pas se taire sur ce dont on est rempli. Bernart replique, le silence et la Discretion ont fait la fortune de maints Amans ; le parler a nui a maints autres : celui qui pense a sa dame ne s'abstient d'en parler qu'a cause du risque qu'il y sent, sans cela il en parleroit. Elie ajoute, qu'il entend bien que

> l'Amant ne parle pas de sa Dame mal a propos ; et avec cette condition il conclut toujours pour celui qui parle. A quoi Bernart repond que le silence du discret, est un effet de son Amour : il en est d'une telle part tellement occupé qu'il ne sait que penser ; et de l'autre il sait que les mots les plus legers tournent souvent a mal, et qu'il est difficile de reparer les fautes qu'on a faites en parlant {il n'a rien a reparer.} Elias revient encore a la charge et soutenant toujours son opinion, dit qu'il n'i a point de plus grand plaisir que de parler tout a son aise, de ce qu'on aime ; et il conclut qu'i[l] y a peu de vivacité dans l'Amour de celui qui pense et se tait.

La conclusion est encore plus patente lorsqu'on reprend l'exercice de confrontation des versions pour les deuxième et troisième strophes. Tous les éléments permettant l'articulation du débat (v. 22 « per que'm par c'am mielhs ses en ian ») et rattachant de façon probante la tenson au domaine courtois ont été évincés au profit des grands arguments des devisants.

Texte du recueil G moderne (ms. 3094)	**Version française de Sainte-Palaye (ms. 3281)**
v. 10 Bernat pus destrenh la amors \\ **En bernart plus destreingn amors P plus fort destreg lamors S** //	Elias repond que celui la aime plus,
v. 11 L'ami que \ **qi P** / non a nulh cofort v. 12 S'en parlan no's dona conort v. 13 De leys –q c'ayma pus coralmen v. 14 Cant en pot parlar dauinen	qui est si plein de sa maitresse, qu'il ne peut se tenir d'en parler ;
v. 15 Quel <u>apensat</u> que tostem \ **qi tostemps P** / pensaria \\ **Qella pensatz ce tutz temps penseria S** pensif resveur // v. 16 amar pot –al \ el mas non o semblaria v. 17 Tostems \ **Qades P**/ parlom daco quel ue agrat \ **d aqo q il uan P-**/ \\ **Cades parlom d aiso don uen a grat S** // v. 18 E sen cala can \ **E se calam qant P** / non a uolontat. \\ **E sieu laisa can non a uoluntat S** //	et que celui qui ne fait qu'i+y penser, doit aimer follement,
v.19 Nelias temer e selar \\ **celar S** // v. 20 amans fis amans enrequit \\ **Au mains P A mains fins amic enriquit S** // v.21 e parlar amans ioy delit \\ **a ment gioi S ha mainz iois delitz P** //	attendu qu'on ne sait pas se taire sur ce dont on est rempli.
v. 22 per que'm par c'am mielhs ses en ian	
v.23 Sel que \ qi P / son ioi iauzis selan\\ celan P//	Bernart replique, le silence et la Discretion ont fait la fortune de maints Amans ;
v. 24 Que be sabetz que ren –nal \ tan nol \ **noil P**/ plairia	le parler a nui a maints autres :
v. 25 Cosi de lei+ys ses dau parlar podia \\ **Con se S Qom se P** //	
v.26 mas tan ama per que dopta falhir	

v.27 C'amor nol giec de \gic del P/ parlar enardir \ en dir P / \\ **nol get S** //	celui qui pense a sa Dame ne s'abstient d'en parler qu'a cause du risque qu'il y sent, sans cela il en parleroit.

La reformulation française du v. 10 et la disparition du v.27 (« C'amor nol giec de \gic del P/ parlar enardir \ en dir P / \\ **nol get S** // ») évacuent la personnification de l'amour, de même la dimension lyrique et courtoise que la figure conférait au poème. Le vocabulaire courtois est soit complètement évacué soit reformulé de telle sorte que le lecteur oublie qu'il s'agit d'un débat de troubadours :

- disparition des paroles réconfortantes des v. 11-12 ;
- transformation des notions de réconfort et de plaisir en l'image de l'amant rempli et plein beaucoup moins lyriques encore aux v. 11 et 17 « qui est si plein de sa maitresse » ou encore « attendu qu'on ne sait pas se taire sur ce dont on est rempli. » ;
- refus de répéter et de reprendre le vocabulaire ou les tours exprimant le désir de la dame (notamment au v.18 « E sen cala can \ **E se calam qant P** / non a uolontat. ») ;
- disparition du lexique dérivé de *joi* (« v.21 e parlar amans ioy delit \\ **a ment gioi S ha mainz iois delitz P** // », v.23 « Sel que \ **qi P** / son ioi iauzis selan\\ **celan P**// » v. 24 « Que be sabetz que ren –nal \ tan nol \ **noil P**/ plairia ».

Au vocabulaire courtois succède celui de l'argumentation, que Sainte-Palaye ajoute sciemment dans sa presque traduction :

- « Bernart replique » ;
- « Elie ajoute » ;
- « A quoi Bernart repond » ;
- « Elias revient encore a la charge et soutenant toujours son opinion » ;
- « il conclut ».

Le phénomène s'observe aussi sur le plan syntaxique

- emplois des alternatives : « celui qui... ou... ou celui qui » ;
- connecteurs exprimant la causalité, la condition : « attendu que », « et avec cette condition il conclut toujours ».

En dépit des critiques du processus de reformulation et de réécriture, intrinsèquement lié à l'*explication* ou à la *presque traduction*, celui-ci a le mérite de nous montrer ce qui intéresse en premier lieu l'érudit et ce qu'il tient peut-être à transmettre du poème. Dans cet exemple, tout porte à croire que l'érudit considère surtout les dimensions argumentatives et cérébrales du poème. Et ce que cette étape du labeur de transmission révèle, c'est qu'il faut surtout que le lecteur conçoive que les troubadours débattaient entre eux au moyen d'arguments clairs. Des arguments dont la portée et la teneur sont encore familières au public de l'époque : celui-ci a hérité des troubadours une certaine expression et perception de l'amour, cet héritage ne cesse d'être rappelé à son souvenir, sinon renouvelé par les publications de la *Bibliothèque bleue* et de la *Bibliothèque universelle des romans*. La forme inaboutie de la *presque traduction* a donc le mérite de resserrer la focale sur ce qu'il paraît fondamental de transmettre, même s'il ne s'agit toujours que d'une ébauche destinée à être revue plus tard. Au contraire, c'est précisément parce qu'il s'agit d'un genre de coup d'essai, dont l'objectif nous semble moins être la recherche du sens du poème que la façon dont on va transmettre un texte, qui permet de visualiser ce que Sainte-Palaye voit, lit et comprend dans le texte occitan.

1.2 La traduction de Sainte-Palaye

Jusqu'à un certain point il est vrai, la presque traduction et l'explication rappellent quelque peu la traduction-adaptation, mais la concordance n'est à notre avis pas totale. Par exemple, contrairement à ce que pratique Tressan dans son *Corps d'extraits de romans de chevalerie* (1782), Sainte-Palaye se contente de rapporter les grandes lignes des poèmes sans ménager d'espace destiné à accueillir des extraits, voire des vers entiers en langue source : il s'agit de genres de citations dont le moment d'apparition est mûrement réfléchi car ils ont vocation à illustrer l'exotisme temporel, et susciter le dépaysement du lecteur (Tran-Gervat 2014, 430). Le cas de la traduction, pour reprendre les mots de Sainte-Palaye, est plus délicat à traiter, étant donné que les exemples de ce type ne semblent correspondre à aucune des trois principales politiques éditoriales du corpus médiéval de l'époque.

Partant des commentaires essaimés par les provençalistes, quelques remarques peuvent déjà être formulées. On sait, d'abord, que ce que Sainte-Palaye appelle *traduction* est le mode de transmission choisi pour certains textes : il suit l'*explication* et la *presque traduction*, des annotations (telles que celle mentionnée plus haut « Voyez en la Traduction a l'art de Rambaut » [ms. 3284, 20v]) le prouvent. Ce choix ne va pas de soi, d'autres exemples montrent bien que l'éditeur projetait parfois de publier certains poèmes en langue source avec ou non des glossaires pour aider les lecteurs. Dans ce cas, il suivait la première politique éditoriale énoncée

plus haut, celle qu'Étienne Barbazan (1696 -1770) avait suivie en 1759 pour publier *L'Ordène de chevalerie* : les textes apparaissaient en langue source et étaient accompagnés d'un glossaire.

> (cette piece est remarquable par le langage qui est françois. chaque stance est terminée par ce refrain.
> En telle dame ai mis mon cuer
> En telle dame ai mon cuer mis
> Que vivant pour elle je muers,
> Et que par elle mourant je vis.
> Il faudra la donner en entier telle qu'elle est, en expliquant les mots les plus difficiles. (ms. 3282 f. 174)

> Piece a traduire et a donner en original pour faire connoître l'aubade. Elle est en petits vers. (ms. 3281 f.195)

Mais ce mode de diffusion reste limité : éditer en langue source les textes médiévaux suppose que celle-ci ait suffisamment de proximités avec la langue cible des lecteurs pour que ces derniers puissent la lire en s'aidant, si besoin est, d'outils lexicographiques (Tran-Gervat 2014, 429). Les publics de Sainte-Palaye, féminin et lié aux salons pour l'un, érudits rattachés aux sociétés savantes pour l'autre, essentiellement parisiens tous les deux, ne connaissent pas, sinon très peu, l'occitan moderne et ancien. La proposition de traductions, quelle que soit leur forme, devient par conséquent l'alternative la plus adéquate. Reste que cette nécessité n'est apparemment pas suffisante aux yeux du provençaliste qui mentionne très souvent dans ses commentaires d'autres raisons justifiant une traduction telle que :

- illustrer un genre poétique (le commentaire cité juste avant est à ce titre très intéressant en ce qu'il propose une édition bilingue) ;
- l'illustration du style, « (Cette espece de Conte ou nouvelle est écrite d'un stile coulant, naturel et ingenu : Ces graces naïves ne peuvent ètre gôutées qu'en lisant l'original ; on esseyera cependant de donner des traductions de quelques endroits. Les citations des troubadours dont l'autheur a entremeslé sa narration sont tres bien choisies et appliquées tres heureusement. » (ms. 3284 f. 139) ;
- le goût de l'éditeur, « Elle est asse jolie et pourroit estre traduite » (ms. 3284 f. 193r).

Bien sûr, Sainte-Palaye est avisé du péril qu'encourt le texte en étant traduit. Seule une édition originale permet vraiment de diffuser un « stile coulant, naturel et ingenu » et les « graces naïves » d'un poème même s'il est médiéval. C'était d'ailleurs au nom de cette incapacité à rendre en français moderne le génie de l'ancienne langue que Barbazan avait justifié son choix éditorial.

> Cette maniere est plus propre & plus convenable, & instruira mieux dans la connoissance de notre ancien langage. [x] Il est vrai que dans les commencemens on

> aura plus de peine, mais à la fin on s'y familiarisera. Un Lecteur, qui pour entendre un ouvrage ancien aura recours à une traduction, ne s'instruira jamais à fonds [sic] ; d'ailleurs les traductions ne nous rendent pas toujours les beautés qui sont dans les originaux. Nos anciens avoient des mots & des expressions très-énergiques que nous n'avons plus, & qui malheureusement ne sont point remplacés, & que nous ne pouvons plus rendre que par de longues & fades periphrases, ensorte [sic] qu'il est très-difficile d'exprimer les beautés qui se rencontrent dans ces originaux par des traductions litterales. (1759, ix-x)

Le choix n'est pas sans rapport avec un constat linguistique dressé par d'autres érudits au moment où les prémédiévistes œuvrent, et qui se distille peu à peu dans toutes les autres sphères culturelles : le génie de la langue française, claire, logique, aux signifiants univoques (Siouffi 1994, 485)[225], s'avère incapable d'accueillir et refléter celui des autres langues, en particulier pour la poésie où l'esthétique du texte paraît encore plus fondamentale. La traduction se révèle impossible : « ce n'est donc plus qu'on ne *doit* pas tout traduire de l'original dans une traduction de poésie c'est qu'on ne le *peut* pas. » (Lautel-Ribstein 2014, 1111).

C'est sans compter encore la Querelle d'Homère qui déchire à partir de 1714 deux camps distincts lorsque, écartant l'incapacité du français à prétendre à la traduction, on se demande comment rendre dans le cas de la poésie classique et moderne le mètre, le rythme ou la rime. Chacun y allant alors de son opinion, les solutions proposées s'avèrent multiples : au respect du sens plutôt que de la forme correspond le choix de la prose (Mme Dacier), à celui d'une esthétique formelle coïncide celui de la traduction libre et de la belle-infidèle (Antoine Houdar de la Motte). Sans trancher véritablement la question d'Alembert résumera globalement le problème en ces termes :

> Traduire un poète en prose, c'est mettre en récitatif un air mesuré ; le traduire en vers, c'est changer un air mesuré en un autre, qui peut ne lui céder en rien, mais qui n'est pas le même. D'un côté, c'est une copie ressemblante, mais faible ; de l'autre, c'est un ouvrage sur le même sujet plutôt qu'une copie. (cité dans D'Hulst 1990, 28)

Même si ce débat concerne en premier lieu la poésie classique (« traduire les poètes, au XVIIe comme au XVIIIe siècle, c'est avant tout traduire les auteurs antiques, et parmi eux, avant tout les poètes latins. » [Lautel-Ribstein 2014, 1109]). Le travail de Sainte-Palaye ne saurait être abordé sans avoir en tête cette réflexion sur la façon de traduire un poème. Surtout lorsqu'on s'intéresse à la terminologie que celui-ci emploie. Le provençaliste paraît en effet distinguer deux types de traductions dans ses commentaires : la traduction littérale ou *à la lettre*, pour

[225] « L'idée selon laquelle le français est une langue où l'"ordre de nos pensées" est rendu plus sensible qu'en une autre en raison de son "respect" de l'ordre sujet-verbe- complément au sein de la cellule prédicative, forme en effet le cœur de tout ce qui a pu être dit du "génie de la langue française". La langue française est claire, la langue française est simple, la langue française est ordonnée, principalement parce qu'elle respecte l'ordre de nos pensées. »

reprendre ses mots, et la traduction tout simplement. Reste à déterminer les fins de cette dichotomie et, éventuellement, ses échos avec le débat.

1.2.1 La traduction littérale des troubadours

Le recours à la traduction littérale est toujours stipulé en titre ou en commentaire pour le corpus versifié. Il surprend au premier abord dans la mesure où son usage est peu courant en matière d'édition médiévale ; Barbazan l'avait écartée, on s'en souvient. Son emploi pour la prose, *vida* comme *razon*, n'est en revanche jamais précisé, alors que les incipits traduits des vies, en particulier, laissent peu de doute sur le recours à une méthode traductive extrêmement fidèle au texte source. Une rapide lecture de ces deux corpus paraît ainsi signifier que la traduction littérale ou fidèle, nous le déterminerons au fil de l'analyse, des poèmes ne serait pas de la même nature que celle des *vidas* et *razos*. C'est pourquoi nous les traiterons distinctement.

1.2.1.1 Les poèmes à l'épreuve de la littéralité

En ce qui concerne les poèmes, il semble que la traduction littérale ne coïncide pas vraiment avec une posture de réception particulière, mais soit plutôt un palliatif face aux difficultés de compréhension. Le traducteur se cantonnerait ou se serait cantonné à cette littéralité à cause des obstacles de la langue source ou des altérations sémantiques causées par les copies successives des manuscrits.

> Je traduis cette piece litteralement pour en demêler le sens qui est assez obscur. (ms. 3282, f. 29)
>
> Ms. D piece 648. Le sens en est très équivoque et quoy qu'elle soit sous le nom du Roy Peire d'Arragon, il me paroist qu'il ne peut pas en estre l'Auteur. je la traduis icy littéralement. (ms. 3283, f. 243)
>
> Comme je ne saurois demêler le sens de cette piece je tâcherai de la traduire litteralement. (ms. 3284, f. 232)

Sur le plan traductologique, l'examen de la troisième occurrence, les trois *coblas* avec *tornada* anonymes titrées *Gasquet, vai t'en Proensa* (BEdT 461,123c), montre que cette littéralité correspond d'abord à une fidélité extrême aux niveaux syntaxique et lexical, quand l'érudit comprend bien le sens des vers. La lecture de la première strophe l'illustre bien.

Texte du recueil E (ms. 3094, f.134r)[226]	**Version française (ms. 3284, f. 232)**
v. 1 Gasquet uai t en en proensa	Gasquet vat'en en Provence
v. 2 dir anblacas et a\n/gui	dire a Blacas et a Gui,

[226] Nous suivons les mêmes principes d'éditions que précédemment pour les deux versions.

v.3 que quar m'agrobs lur ualensa	que comme j'aurois besoin de leur assistance {valensa} ;
v. 4 Tramezeson lai permi \\ **envoyent ou viennent** //	ils me l'envoient, ou qu'ils envoïent des Messagers de ma part ;
v. 5 quieu lai so t'afi	car je renonce a aller en Provence,
v.6 que fort mi platz e'm'agensa	quelque plaisir que je me fisse d'y aller ;
v. 7 tostems l'anar de proensa.	car je t'assure que rien ne me plairoit davantage […]

On le voit, Sainte-Palaye peine à comprendre ce couplet. Au vers 4, il hésite entre plusieurs sens (« ils me l'envoient, ou qu'ils envoïent des Messagers de ma part »), tandis que les vers 5 et 7 sont des contresens. Pour le reste, la syntaxe occitane est parfaitement respectée : au vers 3, notamment, Sainte-Palaye a tenu à conserver l'enchâssement de la circonstancielle de cause dans la conjonctive pure: « […] que comme j'aurois besoin de leur assistance {valensa} ; ils me l'envoient, ou qu'ils envoïent des Messagers de ma part ». Aussi anecdotique que cela paraisse, ce conservatisme syntaxique est d'ores et déjà révélateur d'une fidélité extrême au texte source.

Cette littéralité est encore plus flagrante dans la chanson *Can vei la flor sobre·l sambuc* (BEdT 461,205) que le provençaliste dit aussi traduire littéralement, parce qu'elle est difficile à comprendre. Les obstacles de la langue source proviennent de problèmes de copie d'après lui, c'est sans compter aussi le registre parodique du poème, les nombreuses hyperboles et analogies animalières qui représentaient aussi de grandes difficultés d'interprétation.

> Le langage en est tellement corrompu qu'on a beaucoup de peine à l'entendre. Je tâcherai de la traduire litteralement (ms. 3284, f. 259)
>
> Langue Prov[le] deffigurée dans qlques mots. (Dans la marge de gauche à côté de la première strophe)

Texte du recueil P (ms. 3097, f. 286)[227]	**Version française de Sainte-Palaye (Ms. 3284, f. 259)**
v. 1 Can uei la flor sobel \sobrel/¸ sambuc¸	Quant je voi la fleur sur le sureau (saubuc),

[227] Nous suivons les mêmes principes d'éditions que précédemment pour les deux versions. Se référer à la traduction et édition de Gambino (2003, 191) pour confronter la version de Sainte-Palaye.

v. 2 et au|lo ˌ pic ˌ el merle el ˌgais ˌ \\ p.e. pivert geay //	et que j'entens le pic vert (pic) le merle, et le Jay,
v.3 e lo refrim del ˌbrauairol ˌ \\ pe brave loriot oiseau //	et le refrein (del bravairol) p.e. de bouvreuil espece d'oiseau ;
v.4 ma doɲna man plus qel no(n) sol	Ma dame m'aime plus que de coutûme.
v.5 Totz tẽps l'amei pois la conuc	Je l'aimai du moment que je la connus,
v. 6 mas ara|m'es priuatz e|ˌmol ˌ	mais enfin elle s'est adoucie pour moi, et m'aime aussi.
v.7 Ben me cuia plantar lo ˌduc ˌ.	Celui la crut bien \me/ planter (lo Duc) (p.e. des cornes sus le sommet de la tête),
v.8 chi|dis qeu de|samor mi|lais. \\ qui dit que je me lasse de son amour que je la laisse //	qui me dit de cesser de l'aimer ;
v.9 non uol mẽsegna ital ˌuirol ˌ	je ne veux point qu'on m'apprenne ce secret (a tal virol) ;
v.10 Anc^{s} l'amarai se deus lo uol	je l'aimerai toûjours, s'il plaît a Dieu,
v.11 anar ipogra ˌadoil ˌ –chic \ e cluc ˌ. \\ a l'oeil a veue //	et je ne pourrai y aller les yeux ouverts ou fermez
v.12 lo jorn cant son marit nō ˌcol ˌ\\ pe acole embrasse //	le jour que son mari ne l'acolle point.
v.13 Per lei m'ˌa ˌ plan ˌ lo pel del ˌ zuc ˌ. \\ pe sommet de la teste //	Pour elle j'ajuste \ j'applatis/ mon touppet (m'a plan lo pel del zuc),
v..14 e nō desir guera ni fais. \\ ou ferais. //	et ne desire ni guerre ni affaire ;
v. 15 cant en la plaza m'a cuiol.	quand elle me tient en lieu ou elle me caresse,
v.16 tenc mon meillor uesin ꝑ fol	mon plus sage voisin ne me paroît qu'un fol :
v.17 Cant eu la|uei tot m'ˌabelluc ˌ.	quand je la vois, j'en suis tout ebloui,

v.18 et ¸oclei¸ mai d'un ¸ratairol¸. \\ je suis plus aveuglé je ferme plus les yeux qu'une taupe //	et plus aveuglé qu'une taupe (tot m'abelluc et oclei plus d'un ratairol)
v.19 E|la|tem ¸canch¸ & ¸pezuc ;	Accablé de lassitude et de fatigue (canch e pezuc)
v.20 e ual tal qi sa preza mais.	je l'adore, et l'on ne vaut qu'autant qu'on l'estime davantage .
v.21 e negerei entrun ¸moiol¸	On me mettroit sous un moi+yen (p. e. allusion au supplice de la roue)
v.22 qel be plus prim dū ¸rocairol¸	que je nierois
v.23 anc nō uiu ren tāt leu ¸sembuc¸.	qu'on eût jamais vû un plus fin cristal de roche (plus prim d'un rocairol)
v.24 e mania alei dune¸ sierol¸. \\ ou seirol.//	tant elle (leu sembuc e manja a lei dune sierol)

Globalement, le traducteur prend bien moins de hauteur interprétative que dans les *presque-traductions* et dans ce qu'il appelle ailleurs des *traductions*. Néanmoins, certains éléments sont un peu plus interprétés que d'autres. Au v. 12, par exemple, Sainte-Palaye choisit de traduire le verbe *colhir* par *accoler,* beaucoup plus suggestif que la lexie occitane : « Embrasser quelqu'un en luy mettant les bras au cou pour le baiser, le caresser » (Furetière 1690). Il ne s'agit pas d'un calque mais plutôt d'une proposition de traduction tentant, à notre avis, d'améliorer la simple *translatio* : *cueillir*, *accueillir*. Comme toute autre traduction, aussi fidèle ou littérale soit-elle, celle-ci n'est donc pas préservée de l'interprétation du traducteur. Ici, d'ailleurs, elle nous semble poser problème. En effet, même en supposant qu'on rapproche le sens de *colhir* de celui du dérivé *acolhir* - employé d'ailleurs un peu plus loin au v. 15 (« Cant en la plaza m'a cuiol ») - qui peut signifier « recevoir aimablement, montrer sa bienveillance à [l'amoureux courtois] » (*DOM*), la traduction s'avère contestable. Dans le vers occitan, le sujet non exprimé est bien la dame, et *marit* est cas régime du verbe liant les deux acteurs principaux du cadre conjugal. Or, la casuistique courtoise des troubadours envisage surtout, sauf exception, l'accueil courtois et amoureux d'un amant et non d'un mari. En ce sens, l'interprétation de Sainte-Palaye, ou du moins l'emploi de ce verbe plus suggestif que la lexie occitane, est sujet à débat. Au vers 15, en revanche, son emploi aurait été davantage approprié, puisque c'est le *je* poétique, le troubadour, qui est cette fois reçu par la dame (*m'acuiol*) : « quand elle me tient en

lieu ou elle me caresse ». On y constate également, que le provençaliste y précise le sens du syntagme complément circonstanciel « en la plaza » : « lieu ou elle me caresse ». Une précision reflétant d'après nous l'érotisme que le traducteur comprend dans le vers et qu'il cherche à transmettre. En dépit, donc, du caractère littéral que Sainte-Palaye prête à sa traduction, des éléments de lecture sont toujours perceptibles et susceptibles de nous renseigner sur sa lecture. Et, à notre avis, elle est ici teintée d'érotisme. Nos éléments d'analyse suivants le prouvent.

Dans certains cas, le traducteur ne comprend pas le texte occitan ; il réécrit donc les vers en devinant des leçons qui lui semblent être en adéquation avec ce qu'il a compris du reste du texte. Au v. 7, par exemple, Sainte-Palaye propose : « Celui la crut bien \me/ planter (lo Duc) (p.e. des cornes sus le sommet de la tête) » vs. « Ben me cuia plantar lo duc ». Nous reviendrons un peu plus tard sur le choix du calque *plantar* / *planter*. Le traducteur identifie bien le verbe *cuiar* mais lui attribue un mauvais sujet. Sans doute est-ce dû au fait qu'il ignore l'usage de la déclinaison dans les anciennes langues occitane et française ; mise au jour, il aurait peut-être pu attribuer à *duc* la fonction complément et non sujet. Le sens que Sainte-Palaye propose est à notre avis en partie tiré du vers du v.8, recommandant au *je* poétique de cesser d'aimer la dame : « v.8 Chi|dis qei de|samor mi|lais ». Extrapolant les raisons qui pourraient motiver ce conseil, le provençaliste suppose sans doute un adversaire au troubadour qui n'est pas le mari, et qui le ferait cocu : « (p.e. des cornes sus le sommet de la tête) ». Une proposition, somme toute, renvoyant bien à un horizon d'attente érotique que le traducteur partage avec ses lecteurs et qui n'était pas non plus inconnu des troubadours. On se souvient, par exemple, de la mésaventure de Gaucelm Faidit (BEdT 167) : Marguerite d'Aubusson, qu'il aimait, l'avait trompé avec son véritable amant Hugue de Lusignan (Boutière et Schutz 1973, 180-184). Deux hommes étaient donc abusés : le mari et le troubadour.

Cette lecture invite encore le provençaliste, au vers suivant, à interpréter *virol* par *secret* : à l'instar d'un mari, le troubadour préfère ignorer ce que tout le monde sait probablement autour de lui. Le *secret* renvoie au cocufiage supposé. C'est en tout cas ainsi que nous comprenons les choix de l'érudit face aux éléments qu'il ne comprend pas. D'autres vers répondent à la même logique de réécriture grâce à ce genre d'opération de *divinatio,* notamment à la fin de la chanson, aux vers 19 à 24, particulièrement difficiles à comprendre, même pour les traducteurs contemporains. Les difficultés de Sainte-Palaye sont d'autant plus flagrantes que les parenthèses y abondent avec comme contenu les citations du texte source, venant préciser ce que celui-ci a tenté de traduire.

En tout cas, toute traduction littérale que soit ce texte, on perçoit bien ici la culture commune entre le troubadour anonyme auteur de la pièce, le traducteur moderne et les lecteurs :

la difficulté à traduire est surmontée grâce à la convocation du fond culturel commun qu'est la tromperie amoureuse. Le choix n'est pas anodin.

Pour en revenir au plan strictement traductologique, le texte de Sainte-Palaye n'est pas indemne de méprises, et elles concernent aussi bien la syntaxe que le lexique. Sans produire une évaluation complète de cette traduction, en voici quelques exemples typiques aux vers 6-7: « mais enfin elle s'est adoucie pour moi, et m'aime aussi. Celui la crut bien \me/ planter (lo Duc) (p.e. des cornes sus le sommet de la tête) ». Dans le premier, l'académicien semble traduire l'adjectif *mol* par le verbe français *adoucir*, mais il n'identifie apparemment pas *privatz*. En conséquence, il propose un sens en devinant que le fait raconté est de bon augure pour le *je* poétique. Sa mauvaise interprétation des morphèmes grammaticaux des adjectifs ne lui permet pas de visualiser son erreur. Au v ; 11, on ne s'explique pas l'ajout d'une négation : « Anar ipogra adoil –chic \ e cluc » vs. « et je ne pourrai y aller les yeux ouverts ou fermez ». La conjonction de coordination prouve, d'ailleurs, que le traducteur a hésité sur le sens de l'adjectif *cluc* (*fermé*).

Sur le plan lexicographique, on remarque que certaines traductions relèvent parfois du calque et entraînent des problèmes dans la version française. Par exemple, au v. 3, l'oiseau émet un « refrein » (*refrim*), au v. 7 *duc* est traduit par son équivalent *duc*, c'est-à-dire le titre nobiliaire, tandis qu'au v. 6 le verbe *plantar* est rendu par son équivalent *planter*. C'est sans doute aussi à partir de celui-ci que Sainte-Palaye extrapole l'idée du cocufiage évoquée plus haut. Les parenthèses du texte signalent que le traducteur n'est pas sûr de lui et qu'il ne s'agit toujours que d'une précision.

Mais c'est surtout sur le plan syntaxique que la littéralité s'observe encore le plus. Comme dans notre premier exemple, la syntaxe française suit de près celle du texte source, lorsque le traducteur comprend bien les vers. Les six premiers le prouvent très bien. Hormis la langue, rien ne change vraiment entre les deux versions. Sainte-Palaye s'interdit même la suppression du lien logique de début de vers alors que, pourtant, il s'autorise cette perte dans d'autres cas. Le phénomène est même suffisamment récurrent pour qu'on puisse en faire une caractéristique de sa méthode de traduction. Dans la première strophe, ce conservatisme a pour effet de sauvegarder dans la version française la polysyndète et l'effet d'accumulation du texte originel, qui aboutit à la principale très positive : « ma dame m'aime plus que de coutûme »

> Quant je voi [sic] la fleur sur le sureau (saubuc) ;
> Et que j'entens le pic vert (pic) le merle, et le Gay
> Et le refrein (del bravairol) p.e. de bouvreuil espece d'oiseau ;
> Ma dame m'aime plus que de coutûme.
> Je l'aimai du moment que je la connus,

> Mais enfin elle s'est adoucie pour moi, et m'aime aussi […]

Nous interprétons de la même manière la traduction des v. 9 à 18 où, même si parfois Sainte-Palaye transforme légèrement la syntaxe (le v.16, par exemple, « mon plus sage voisin ne me paroît qu'un fol »), le phénomène reste très limité. Tout se passe comme si la *translatio interlinguale* avait fonctionné non pas comme un processus de copie servile, auquel on s'attendait avec l'adjectif *littérale*, mais une *translatio* surtout fidèle. Le traducteur semble surtout s'assurer du sens du poème avant de pouvoir prendre ses distances pour mieux formuler en français les idées du texte. C'est-à-dire une formulation qui correspondrait à celle du troubadour s'il avait composé son poème dans la langue cible. C'est bien en effet le but alloué à la traduction selon les théoriciens de l'époque, en particulier pour les passages particulièrement saturés de tropes ou d'autres traits stylistiques (Owen Aldridge 1961, 747 ; Leclerc 1988, 60)[228].

> Le but de ces sortes de traduction n'est que de faire entendre la pensée d'un auteur ; ainsi on doit alors s'atacher [sic] à la pensée & non à la [37] lettre ; & parler come [sic] l'auteur lui même aurait parlé, si la langue dans laquelle on le traduit avoit été sa langue naturèle. (Dumarsais 1730, 36-37)

Autant dire, en fin de compte, que Sainte-Palaye ne fait rien de plus que de suivre les préceptes traductologiques prescrits à son époque. Son objectif étant de transmettre ici le sens et la réflexion du troubadour dans son poème, plus précisément la dimension érotique qu'apparemment il y lit d'après nos analyses. Il doit s'assurer d'avoir parfaitement compris tout cela pour pouvoir passer à l'étape suivante, celle où il cherchera le moyen d'exprimer le sens fin des vers en français. Les difficultés du texte qu'il signale (les tours de la langue, les images, les métaphores, les problèmes de transmission des copies, etc.), lui imposent de recourir en premier lieu à cette traduction littérale, ou du moins fidèle, du texte, car il ne parvient probablement pas à passer directement de sa lecture à la traduction. Les obstacles cités avant l'empêchent de saisir immédiatement un certain nombre de subtilités, il lui faut donc en passer par cette étape.

> La construction analytique est nécessaire à la compréhension véritable et entière de la pensée exprimée. Le traducteur devra donc, pour retrouver la pensée, réduire les métaphores (et autres tropes), combler les ellipses, éliminer les redondances, et effectuer les renversements qui sont nécessaires pour revenir à l'ordre naturel. Cette première étape correspond en gros à la version, qui est comme un préalable à la traduction proprement dite où l'on doit s'efforcer de rendre autant que possible une figure par une autre figure. (Leclerc 1988, 58-59)

[228] « [la traduction] consiste à "adapter" au génie de la langue-cible la pensée exprimée par un auteur. » (Leclerc 1988, 60)

Mais en fait, elle ne correspond pas une traduction littérale telle que nous l'entendons aujourd'hui, quasiment semblable à du mot à mot. La littéralité signifie avant tout la recherche du sens (avec tous les aléas que cela implique) et ne traduit pas une posture de réception : l'érudit ne prétend pas qu'elle soit le meilleur moyen de rendre les poèmes des troubadours, elle n'est pas la forme élue pour diffuser les poèmes. Comme dans la *presque traduction*, la lecture du poème par le provençaliste transparaît dans quelques choix de traduction, surtout ceux qui convoquent des premiers éléments d'interprétation du texte. De quoi donc suggérer que l'interprétation est peut-être le choix final de méthode pour transmettre les troubadours.

1.2.1.2 Les *vidas* et les *razos*

La situation est différente en ce qui concerne le corpus en prose. Nous n'avons pas trouvé de petites mentions précisant la nature de leur traduction ; néanmoins, leur inspection les rattache plutôt à ce que Sainte-Palaye appelle traduction littérale que, de notre côté, nous considérons davantage comme une traduction très fidèle.

Un certain nombre de traductions de *vidas* miment l'incipit du texte du point de vue de l'usage des temps et de la syntaxe. C'est notamment le cas dans la traduction de la *vida* d'Albertet de Sisteron (BEdT 016.B.A).

***Vida* occitane chansonnier I f. 133v**[229]	**Traduction de Sainte-Palaye Ms. 3281, f. 51**
	Albertet
Alb(er)tez si fo de Gapenses fils d'un ioglar qe ac nom N'Asar. e fez de bonas cansonetas. Et Alb(er)tez si fez assatz de cansos que aguen bo(n)s sons e motz de pauca ualensa.	Fut du Capençois, fils de Nasar jongleur, qui avoit fait de bonnes chansonnettes. Albertet fit beaucoup de bonnes chansons, dont les airs étoient fort bons, et les paroles médiocres.
Ben fo grazitz pres e loi(n)g p(er) los bo(n)s sons qu'el fasia.	Il fut très estimé au près et au loin, pour les bons airs qu'il faisoit.
E bel ioglars en cort e plase(n)tiers. de solatz entre la ge(n).	Il fut bon Jongleur de Cour, plaisant et divertissant dans les Compagnies.
Et estet lonc temps en Aurenga e uenc ric. E pois s'e(n) anet a Sistaron estar. e lai el definet.	Il demeura longtemps à Orenge [sic], et devint riche ; puis alla demeurer à Sisteron, où il mourut.

[229] Nous éditons le texte source à partir de la version médiévale car comme la grande majorité des autres *vidas* et *razos* elles n'ont pas été recopiées dans les recueils. Sainte-Palaye précise dans le ms. 3281 qu'il traduit la version du recueil **D**, soit le chansonnier **I**.
Notre édition est semi-diplomatique : nous séparons ou lions les morphèmes le requérant, ajoutons des apostrophes, des majuscules aux noms propres et résolvons les abréviations.

Le sujet de *fut* est en fait le titre : « Albertet ». Nous nous intéressons surtout à l'emploi du passé simple qui à notre avis est un calque de l'occitan. Sa conservation dans la traduction des vida est très récurrente,

> Aimeri de Peguillan fut de Toulouse fils d'un Bourgeois marchand de drap […] (ms. 3281, f. 27, Aimeric de Peguillan [BEdT 010.B.A])
>
> Fut un Jongleur d'Albigeois ; c'étoit un homme de peu de talent drap […] (ms. 3281, f. 41, Albertet Cailla [BEdT 014.B.A])
>
> Peyre Vidal fut de Toulouse fils d'un Pelletier […] (ms. 3283, f. 346, Peire Vidal [BEdT 364.B.A])
>
> Rambaut de Vaqueras fut d'un château nommé Vacheras […] (ms. 3284, f. 24, Raimbaut de Vaqueiras [BEdT 392.B.A.b])

malgré quelques exceptions.

> Gaucelm Faidit estoit d'un Bourg nommé Userche, (ms. 3282 ms. 166, Gaucelm Faidit [BEdT 167.B.A])

Sainte-Palaye semble globalement hésiter à adopter l'imparfait dans ces petits textes alors que, parfois, il le pourrait. Dans la traduction que nous éditons, il opère ce changement pour le seul verbe *aver* qui suit : *ac* devient *il avait*. La tendance du reste de la traduction est très conservatrice sur ce point :

- « Albertet fit » ;
- « Il fut très estimé » ;
- « Il fut bon Jongleur » ;
- « Il demeura longtemps » ;
- « où il mourut ».

Cette attitude est d'autant plus conservatrice que lorsque d'autres exemples de traduction affichent un système d'alternance de l'imparfait et du passé simple selon que les actions lui semblent être de premier ou d'arrière-plan, il ne s'agit pas d'une initiative du traducteur mais du respect des temps du texte-source.

> Bernard de Ventadour fut du Limousin du Château de Ventadour hom(m)e de basse extraction fils d'un domestique du château, qui étoit fournier et avoir la charge de cuire le pain (a) \\ (a) qui chauffoit le four à cuire le pain Mss. C.D.E. //. C'etoit un bel hom(m)e et bien fait (b) \\ (b) courtois et bien appris Ms. E. //, qui composoit et chantoit bien . Il plut par sa figure et par le talent de faire des fers, à son seig.r le Victe. de Ventadour, qui le traitta avec beaucoup de distinction et d'égards. Le Vicomte avoit une femme (c) \\ c) jeune belle E // noble et gaie, qui se plaisoit beaucoup a entendre les chansons de Bernard : Elle prit de l'amour pour lui, comme pour elle : Elle fut l'objet de ses chansons où il vantoit son merite(d) \\ (d) et l'amour qu'il avoir pour ell C.D.E // (ms. 3281, f. 204, Bernart de Ventadorn [BEdT 070.B.C])

Hormis la légère transformation de la syntaxe de la première phrase permettant de mieux opposer les bonnes petites chansons (« bonas cansonetas ») du père, jongleur Asar, aux chansons (« cansos ») qu'Albertet le troubadour composera, aucun grand changement syntaxique ne s'observe vraiment. On retrouve toutes les relatives du texte source, excepté une dans la première phrase transformée en complément du nom dans une apposition : « […] un ioglar **qe ac nom N'Asar**. e **fez de bonas cansonetas** » soit « fils de **Nasar** jongleur, **qui avoit fait de bonnes chansonnettes**. » ; « Et Alb(er)tez si fez assatz de cansos **que aguen bo(n)s sons e motz de pauca ualensa**. » soit « Albertet fit beaucoup de bonnes chansons, **dont les airs étoient fort bons, et les paroles médiocres**. », mais comme on le voit la fonction du relatif a changé ; « […] los bo(n)s sons **qu'el fasia**. » soit « […] les bons airs **qu'il faisoit**. ».

Quant au plan traductologique, il y a peu de choses à dire. Quelques ajouts qui, croisés avec les commentaires de l'érudit sur les poèmes de ce troubadour, pourraient éventuellement être des indices de son appréciation sur le répertoire, à moins qu'ils ne trahissent la créativité du traducteur qui se serait inconsciemment et modérément laissé prendre au jeu de la réécriture des *vidas* : « de cansos » et « aguen bo(n)s sons » deviennent « de bonnes chansons » et « les airs étoient fort bons ». Aucun verbe ne paraît être interprété ou amélioré dans la version française : aux verbes *èsser* et *far* occitans correspondent *être* et *faire* en français. Les adjectifs ne nous semblent ni sur traduits ni sous traduits : « médiocres » convient pour « pauca ualensa » puisqu'il possède encore l'ancien sens d'un état moyen entre deux extrêmes (« Qui est entre le grand & le petit, entre le bon & le mauvais » [*Dictionnaire de l'Académie françoise* 1694, 36]) Dans l'ensemble Sainte – Palaye a pratiqué une *translatio interlinguale* particulièrement fidèle.

On constate la même fidélité dans la traduction du début de la *vida* de Gaucelm Faidit (BEdT 167.B.A). À l'instar de la précédente, le texte source est celui de **G** médiéval, c'est-à-dire le chansonnier **R**.

Texte du chansonnier R médiéval au f. 1v	**Version française de Sainte-Palaye (ms. 3282 f. 166)**
Gauselm faizit fo dun borc q(ue) a nom Uzercha. q(ue) es en l'auescat de Lemozi. filh fo d'un borzes.	Gaucelm Faidit estoit d'un Bourg nommé Userche, dans l'Evesche de Limoges, et fut fils d'un Bourgeois,
e chantaua piegz d'ome	et chantoit plus mal qu'aucun homme du monde.
e mot bo(s) sos e bona(s) cha(n)sos. e fes se ioglar p(er) so car ac p(er)dut tot son auer a ioc de datz.	Il fit de bons airs, et de bonnes chansons, et embrassa l'Estat de Jongleur comme une ressource après avoir perdu au jeu de dez tout son bien.
Homs fo mot larcs. e mot gros de maniar. e de beure. p(er) q(ue) endeuenc gros otra mezura.	

mot fo lonc temps desastrucs de dos e d'onor	Il fut homme de grande despense, grand Mangeur, et grand Buveur : ce qui luy donna un embonpoint excessif.
que pus de. xx. ans anet p(er) lo mo(n) q(ue)l ni sas chansos no foro grazitz ni uolgut.	Il fut longtems sans recevoir et sans acquerir consideration.
E pres molher una soudadeira q(ue) mener ab si p(er) cortz q(ue) auia nom Guilhelma mia.	Il passa plus de 20. ans à aller par le monde, (a) \\ à pied suiv^{t}. les mss. E, C. D. // sans que ni lui ni ses chansons fussent agreées ni bien voulu [sic].
fort fo bella e ensenhada. e esdeuenc fort grossa (et) grassa.	Il prit pour femme une soudadeira (de mauvaise vie), qu'il menoit avec lui par les Cours et qui se nommoit ¸Guillelma¸ ¸monia¸ (b) \\ (b) (Guillelmine Lamoinesse) Nostradamus la nomme Guglielman disoliers .p^{e}. pour n'avoir pas entendu le mot de soudadeira, dont il aura fait soliers, Monia p^{e}. un nom propre et nom, p^{e}. nom d'Estat. //
e fo dun ric borc q(ue) a nom Alest de la marca de Proensa.	c'estoit une femme belle, et bien apprise, qui devint aussi fort grosse :
E messier bonifassi marq(ue)s de Mo(n)ferrat. mes lo en auer. e en raubas. E en gra(n) pres luy e sas chansos.	Elle estoit d'un riche Bourg. nom(m)é Alest dans la marche de Provence. (c) \\ (c) de la seig.^{ie} de Bernard d anduse mss. E.C.D. //
et aysi trobares de sa obra.	¸Messire ¸Boniface ¸marquis de ¸Monferrat¸ le pourvut d'argent et d'habits, et le fit valoir lui, et ses chansons (d) \\ (d) là finissent Les mss. C. et D. //
	vous trouverez ici de ses œuvres.

Contrairement à nos autres exemples, l'incipit français a privilégié, cette fois, l'imparfait de l'indicatif pour rendre la formule liminaire : « x fo de ». La syntaxe française est simplifiée, mais cela ne surprend guère étant donné la structure occitane qui, conservée en français, aurait produit un énoncé grammatical éventuellement recevable, malgré l'ambiguïté de l'antécédent du deuxième relatif *qui* en français, mais inacceptable à cause de la succession des propositions relatives.

[Gauselm faizit fo dun borc] [q(ue) a nom Uzercha] [q(ue) es en l'auescat de Lemozi].
P. Principale P. sub. relative adj. P. sub. relat. adj.

*Gaucelm Faidit était originaire d'un bourg qui s'appelait Uzerche qui se trouve dans l'évêché du Limousin

La transformation ou simplification syntaxique était donc nécessaire : « Gaucelm Faidit estoit d'un Bourg nommé Userche, dans l'Evesche de Limoges, ». Le cas inverse s'observe aussi.

Une relative peut être créée pour éviter la succession des conjonctions *e* : « fort fo bella e ensenhada. e esdeuenc fort grossa (et) grassa. » devient « c'estoit une femme belle, et bien apprise, qui devint aussi fort grosse ». On ne relève qu'un seul calque (« sas chansos no foro grazitz ni uolgut. » vs. « agreées ni bien voulu ») et quelques suppressions :

- l'adjectif desastrucs et l'adverbe *mot* : « mot fo lonc tems desastrucs » traduit par « fut longtems sans recevoir et sans acquerir consideration.» → « il fut très longtemps malheureux faute de recevoir des biens et des honneurs » ;
- le lien de subordination *que* : « que pus de. xx. ans anet p(er) lo mo(n) q(ue)l ni sas chansos no foro grazitz ni uolgut. » traduit par « Il passa plus de 20. ans à aller par le mond » → « de telle manière qu'il parcourut le monde pendant plus de vingt ans sans que ses chansons ne soient appréciées ni réclamées. » ;
- le doublet synonymique fort grossa (et) grassa : «e esdeuenc fort grossa (et) grassa. » traduit par « qui devint aussi fort grosse ».

Mais c'est surtout le refus de traduire le substantif *soudadeira* qui nous intéresse. D'ordinaire, l'érudit traduit toujours les lexies occitanes, même s'il n'est pas certain de la traduction qu'il propose : il précise alors entre parenthèse le terme occitan lui posant problème. Or, le traducteur ne suit pas ici son fonctionnement habituel. L'occitan est conservé et c'est la proposition de traduction en français qui figure entre parenthèses, soit que Sainte-Palaye doute extrêmement de sa traduction, soit qu'il rechigne à mentionner au sein de son texte une *femme de mauvaise vie*. Traduction, du reste, tout à fait juste et admissible. La deuxième hypothèse est particulièrement intéressante car elle va de pair avec d'autres petits commentaires de réception trahissant une certaine pudeur vis-à-vis d'une partie du corpus du *trobar*. On se souvient notamment des notes citées dans le chapitre 9, dont celle-ci :

> « [sup]inare ds un sens obscene », « mot obscene » au f. 394 recueil **G** dans *Us trichaire* (BEdT 210,022) de Guillem de Berguedan

On en relève aussi d'autres dans les manuscrits de traduction comme, par exemple :

> je ne sai s'il n'y a pas un sens très obscene sous ces mots Fan lor sap bol o clau compar. Que non ni gardon dreg ni tort. Mas selh que mielhs las sap rondar. (ms. 3283, f. 133)

> Ms. D. pièce 701. Intitulée la tenson del seigner Montan e de la domna // C'est un desfi dans les termes les plus obscenes, et les plus sales, fait par une femme impudique à Montan, dont elle a ouï vanter les prouesses ; il repond sur le même ton qui continüe jusqu'à la fin du dialogue. (ms. 3283, f. 174)

Le premier commentaire concerne le sirventes *Oimais dei esser alegrans* (BEdT293,034) de Marcabru. Sainte-Palaye n'en donne pas de traduction mais un genre d'explication,

> Il se plaint de l'avarice, de la fausseté, de la médisance qui rognent dans le monde, et en partie des femmes qui font nourrir à leurs marris les enfans des autres, et qui ne font rien que par interest. Il en accuse surtout sa dame qu'il nomme ¸croupe fort¸. Il dit à son messager d'aller porter ses vers au Seig^{r}. d'¸urgel¸ à Cabrieres, et de lui dire qu'il perdroit son temps dans le lieu ou il (l'autheur) s'est attaché.

qui omet précisément de mentionner les personnages et éléments ayant trait à la sexualité dans les 5e et 6e strophes. Et ce alors que c'est justement dans la dernière que figure le nom *croupe forte*. D'ailleurs, dès l'inspection du texte source, l'érudit lui soupçonnait un caractère dysphorique sinon obscène d'après le commentaire de marge que l'on peut lire en face du vers.

Texte du recueil A (ms. 3091 f. 208)[230]	**Traduction de Dejeanne (1909, 165)**
Ja dieus nol sia perdonans qui las uol onrar ni seruir Estas putas ardens cremans peiors que ieu no'us saubria-r dir tan lor sap bo lo ¸clau copar¸ \\ pe clocher remuer fretiller // que non hi gardon dreg ni tort mas selh que mielhs las sap ¸ronsar¸ \\ je croi fourbir etriller dans un sens obscene ///	Certes, que Dieu ne lui pardonne jamais, à celui qui veut honorer et servir ces prostituées ardentes, brûlantes, pires que je ne saurais dire. Il leur est si agréable d'abriter le clou qu'elles ne regardent ni droit ni tors (l'homme bien ou mal tourné), mais seulement celui qui mieux les sait assaillir.
Qui anc fon prezatz ni amans per dompnas ben s'en deu gequir \\ abandonné// qu'aytan s'en aura us truans omais si mais li pot bastir et ieu poirio ben proar per madona na cropa fort \\ Cropafort (D^{e}, pe nom ironique d'une femme de mauvaise vie // Mas –lamo \ia no lan uuelh de celar	Quiconque fut rendu courtois par l'amour et aime les dames doit bien y renoncer, car un truand en obtiendra autant ou plus, si plus il peut besogner. Et je pourrais bien le prouver par ma dame Croupe-forte, mais je ne veux pas la faire connaître.

Autant dire donc que Sainte-Palaye a passé sous silence une des dimensions du texte ; et le résumé qu'il propose feint, peut-être, de ne pas comprendre ce qu'il avait déjà éclairé dans son recueil **D**. On identifie à peu près la même démarche dans le deuxième commentaire concernant la tenson fictive *Eu veing vas vos, seigner, fauda levada* (BEdT 306,002) de Montan. Là encore, le provençaliste omet des éléments et même quasiment tout le sujet du poème. Sa petite rédaction ne nous explique rien du thème de la dispute et des arguments de chaque devisant, si ce n'est que la dame aurait entendu du monde « vanter les prouesses » du troubadour, mais on ignore lesquelles. L'a priori du lecteur sur les mots « les plus obscenes, et les plus sales » de la dame, dont il juge l'attitude impudique reflètent une impression intime du poème. C'est bien la connotation des mots, l'effet sur le lecteur et la considération qu'il a à la fois pour le sujet et les protagonistes du poème, bref un compte rendu personnel de lecture qui sont inscrits et non une traduction. Pour vraiment savoir de quoi il retourne sans le filtre du lecteur Sainte-Palaye, dans ce cas précis, il faut en revenir au texte source, dont la lecture révèle que les prouesses du troubadour sont sexuelles et que la teneur de la tenson est grivoise.

[230] Nous suivons toujours les mêmes principes d'édition pour les deux versions. Nous adoptons seulement une mise en page plus moderne avec des retours à la ligne pour distinguer les vers.

Texte du recueil D (ms. 3093 f.334)[231]	**Traduction de Bec (1984, 161)**
E vueing[232] uas uos seingner fauda leuada c ausit ai|dir cauetz nom en montant Car anc de fotre non sui asassonada Et ai tengut dos ans us capellan essos clergues e tota sa masnada Et ai gros cul es pes e trameian e maier con dautra femna nada	Je viens à vous, Seigneur, jupe levée, car j'ai entendu dire que vous aviez pour nom Sire Montan ; jamais de foutre je ne fus assouvie et j'y ai occupé pendant deux ans un chapelain, ses clercs et sa suite. J'ai le cul large, épais et frétillant, et le plus grand con qu'eût jamais femme au monde.
Et en uas uos dompnab braga bassada ab mazer uiet de nuillh aizen des pan e fotrai uos de tal arandonada Que los linzols storzeriez lendeman E poc diretz cops ios la bugada ni mais nom leu ni mei coillon gran se tant nous fet que nos traires pas mada	Et moi, je viens à vous la culotte baissée, avec un vit plus gros qu'un âne en chaleur ; et je vous baiserai avec une ardeur telle que vous devrez nettoyer les draps le lendemain parce qu'ils auront besoin, direz-vous, d'aller à la lessive ; et nous ne partirons d'ici, ni moi ni mes grosses couilles, sans vous avoir si bien foutue que vous en resterez gisante et pâmée. […]

Autant d'exemples attestant, donc, que le traducteur peut tout à fait choisir de ne pas traduire ce qui heurterait sa sensibilité et, surtout, celle de ses lecteurs, voire de ses lectrices. Elles sont, après tout, le principal public ciblé par la traduction de la poésie en général depuis le XVIIe siècle (Lautel-Ribstein 2014, 954). Par ailleurs, Sainte-Palaye les compte parmi ses lecteurs pour ses autres travaux (Sainte-Palaye 1826 [1753], vii-viii), rien ne suggère dans ses manuscrits des troubadours qu'elles n'en feraient pas partie pour son ouvrage final. Ainsi, le refus de traduire le substantif *soudadeira* pourrait tout à fait relever de cette même ambition de ne pas heurter le public : il s'agirait d'une stratégie de contournement. L'hypothèse mériterait encore d'être renforcée par l'analyse d'autres *vidas* où on observerait le même phénomène ; mais, en tout cas, le croisement du traitement de la biographie avec les poèmes va plutôt dans le même sens dans la mesure où tout ce qui a plus ou moins un caractère grivois ou relève de mœurs condamnées à l'époque de Sainte-Palaye est signalé par ce dernier et consciencieusement esquivé dans ses traductions et comptes rendus divers en français.

Quoi qu'il en soit, ce bref examen des deux *vidas* montre bien que leurs traductions sont toujours fidèles aux textes sources et que le traducteur ne prend finalement que très peu de libertés. D'où nos réserves quant à les classer dans la catégorie de la *traduction* qui suivra, et notre classement dans la *traduction littérale* s'apparentant globalement à la traduction fidèle.

Finalement, Sainte-Palaye ne traite pas ces textes de prose de façon très différente de ses prédécesseurs Galaup de Chasteuil. La comparaison de leur traduction de la vie de Gaucelm Faidit révèle, d'après nous, le même degré de maîtrise de la langue (en tout cas pour cet

[231] Nous appliquons les mêmes principes d'édition que précédemment pour les deux versions.
[232] Lire « Eu ueing ». Sainte-Palaye n'a pas toiletté ce vers.

exemple). Les traducteurs restent toujours près du texte source sans le réécrire. Seul diffère le traitement du substantif *soudadeira* : reflet probable des différentes réceptions des traducteurs en leurs temps, ainsi que du projet éditorial que chacun ambitionne et, enfin, des lecteurs qu'ils présument avoir. On jugera de ces éléments ci-dessous, en lisant successivement de gauche à droite le texte de la vida issu de **G**, la version des Galaup de Chasteuil, puis celle de Sainte-Palaye.

Certes, la traduction des Galaup de Chasteuil a été établie à partir du chansonnier **I** (ms. Paris, BnF fr. 854), dont leur manuscrit est une copie. Mais l'académicien parisien connaît lui aussi cette version. En réalité, la configuration de son manuscrit 3282 est telle que les rectos et versos des folios sont tous séparés en deux genres de colonne. De ce fait, les parties droites des pages contiennent les traductions en français, tandis que celles de gauche abritent un genre d'apparat critique de traduction.[233] Ce type de texte critique est constant dans les quatre manuscrits de la série de l'Arsenal, aussi bien pour la prose que pour les vers. On y relève des commentaires semblables à ceux que nous avons déjà cités, ainsi que des notations de leçons d'autres témoins, accompagnées du sigle de manuscrit dont elles sont issues. Dans le cas qui nous préoccupe, cet apparat indique qu'en plus de suivre le texte de **G**, l'académicien a également tenu compte des versions des recueils **E** (chansonnier **E**), **C** (chans. **B**) et **D** (chans. **I**) pour élaborer sa traduction. En atteste, par exemple, l'ajout du complément circonstanciel « à pied » qui ne figurait pas dans **G**. La comparaison avec la traduction des Galaup de Chasteuil n'est donc pas absurde, puisque le provençalsite bourguignon a tenu compte des leçons d'**I**.

chansonnier R (modèle du recueil G)	**Transcription de Douchet (2022, 248) issue du chansonnier Galaup, f. 73**	**Ms. 3282 ms. 166**
Gauselm faizit fo dun borc q(ue) a nom Uzercha. q(ue) es en l'auescat de Lemozi. filh fo d'un borges.	Anselme Faidit estoit fils d'un bourgeois du lieu d'Userta du diocèse de Limoges.	Gaucelm Faidit estoit d'un Bourg nommé Userche, dans l'Evesche de Limoges, et fut fils d'un Bourgeois,
e chantaua piegz d'ome	Il avoit une tres meschante voix, mais il faisoit de bons mots et de bons sons.	et chantoit plus mal qu'aucun homme du monde.
e mot bo(s) sos e bona(s) cha(n)sos. e fes se ioglar p(er) so car ac p(er)dut tot son auer a ioc de datz.	Il se fit jongleur après avoir perdu tout ce qu'il avoit aux dés.	Il fit de bons airs, et de bonnes chansons, et embrassa l'Estat de Jongleur comme une ressource après avoir perdu au jeu de dez tout son bien.

[233] Comme dans le chansonnier Galaup, si ce n'est que dans ses colonnes de gauche ce ne sont pas des apparats ni des notes qui apparaissent, mais le texte source (Douchet 2022, 239-241). Contrairement au manuscrit de la famille Galaup de Chasteuil, ceux de Sainte-Palaye (les mss. Arsenal 3281-3284) ne sont pas des anthologies bilingues mais des florilèges (assez complets certes, mais des florilèges quand même) de poèmes traduits qui s'insèreront plus tard dans un autre ouvrage. C'est dans celui-ci que certaines traductions retrouveront leurs modèles médiévaux en face à face comme dans le chansonnier Galaup.

Homs fo mot larcs. e mot gros de maniar. e de beure. p(er) q(ue) endeuenc gros otra mezura.	Il estoit extrêmement libéral et tellement gourmans et grand beveur qu'il en devint gros outre mesure.	Il fut homme de grande despense, grand Mangeur, et grand Buveur : ce qui luy donna un embonpoint excessif.
mot fo lonc tems desastrucs de dos e d'onor	Il fut longtems malheureus sans recevoir ni biens ni honneurs de personne,	Il fut longtems sans recevoir et sans acquerir consideration.
que pus de. xx. ans anet p(er) lo mo(n) q(ue)l ni sas chansos no foro grazitz ni uolgut.	et il courut le monde à pié plus de vingt ans sans qu'on fit cas de ses chansons.	Il passa plus de 20. ans à aller par le monde, (a) \\ à pied suiv^{t}. les mss. E, C. D. // sans que ni lui ni ses chansons fussent agreées ni bien voulu [sic].
E pres molher una soudadeira q(ue) mener ab si p(er) cortz q(ue) auia nom Guilhelma mia.	Il espousa en ce temps une vagabonde qu'il mena longtemps avec lui par les courts qu'il fréquentoit, qui estoit apelée Guillemete Monie,	Il prit pour femme une soudadeira (de mauvaise vie), qu'il menoit avec lui par les Cours et qui se nommoit ¸Guillelma¸ ¸monia¸ (b) \\ (b) (Guillelmine Lamoinesse) Nostradamus la nomme Guglielman disoliers .p^{e}. pour n'avoir pas entendu le mot de soudadeira, dont il aura fait soliers, Monia p^{e}. un nom propre et nom, p^{e}. nom d'Estat. //
fort fo bella e ensenhada. e esdeuenc fort grossa (et) grassa.	fort belle et fort bien aprise, é qui devint aussi grasse et aussi grosse que son mari.	c'estoit une femme belle, et bien apprise, qui devint aussi fort grosse :
e fo dun ric borc q(ue) a nom Alest de la marca de Proensa.	Ceste feme estoit du riche bourg nomé Alès, de la marche de Provense et de la seigneurie de Bernart d'Anduse.	Elle estoit d'un riche Bourg. nom(m)é Alest dans la marche de Provence. (c) \\ (c) de la seig.^{ie} de Bernard d anduse mss. E.C.D. //
E messier bonifassi marq(ue)s de Mo(n)ferrat. mes lo en auer. e en raubas. E en gra(n) pres luy e sas chansos. et aysi trobares de sa obra.	Le Marquis Boniface de Montferrat fit des grans biens à nostre Anselme Faidits, luy dona des riches présans de robes et d'harnois et mit en grande estime ses poésies et ses chansons.	Messire ¸Boniface ¸marquis de ¸Monferrat¸ le pourvut d'argent et d'habits, et le fit valoir lui, et ses chansons (d) \\ (d) là finissent Les mss. C. et D. // vous trouverez ici de ses œuvres.

Traducteurs des XVIIe comme XVIIIe siècles, aucun ne se livre dans cet exemple à une réception romanesque telle que celle de Jean de Nostredame : il ne s'agit pas d'un pastiche, l'expression française ne fait globalement que rendre le texte occitan. La *vida* traduite conserve la fonction initiale de petit pré-texte ou de hors-d'œuvre introduisant la poésie lyrique (Caluwé 1983, 5), qu'elle ne supplante pas parce que son potentiel créateur n'est pas exploité.

Le recours à la traduction fidèle est donc, d'après nous, révélateur de la posture savante de la réception de Sainte-Palaye qui cherche à échapper à son autre pendant romanesque. Comme tous ses prédécesseurs, Sainte-Palaye court aussi le risque de céder au versant plus récréatif de la réception. On verra plus loin qu'il y cède un peu dans certaines traductions de poème et que, par conséquent, les réceptions romanesque et savante ne sont pas cloisonnées par des frontières étanches mais se situent dans un continuum. La différence entre provençalistes romanesques et savants tient surtout à ce que certains d'entre eux s'embranchent immédiatement dans une attitude créatrice, qui ne raconte pas au public l'Histoire des textes mais lui en propose une image très transformée (c'est notamment le cas de Nostredame et plus tard de l'abbé Fabre d'Olivet) ; tandis que d'autres, comme Sainte-Palaye, peuvent adopter cette attitude, mais seulement après avoir aussi permis aux publics de connaître l'Histoire des textes.

Dans le cas des traductions de *vidas* et *razos*, le respect du texte source prémunit de toute tentation de réécrire le texte car son exigence de fidélité est le meilleur contrôle assurant de ne pas céder à la tentation du pastiche. En outre, la démarche de traduction qui lui est attribuée, nous voulons dire l'emploi d'un apparat de traduction, est similaire au traitement philologique des poèmes. Quelques *vidas* ont bien été copiées au sein du recueil **D** mais le phénomène est très restreint :

- Raimon de Durfort, Turc Malec (BEdT 397.B.A) au f. 420 ;
- Albertet Cailla (BEdT 014.B.A) au f. 428 ;
- Guillem Augier Novella (BEdT 205.B.A) au f. 429-431v ;
- Guillem de Berguedan (BEdT 210.B.A) f. 437r ;
- Guiraut de Salignac (BEdT 249.B.A) au f. 452r […].

Pour autant, cela ne transcrit pas un manque d'intérêt de la part du provençaliste. Couplé à la méthode de traduction, le traitement d'ensemble de la prose nous paraît tout à fait conforme aux choix de travail de l'académicien. Ces textes ne sont pas le corpus principal d'étude, il n'est donc pas utile de les recopier. Néanmoins, leur lecture est utile pour le public car ils permettent d'actualiser une poésie assez ancienne, d'où leur nécessaire traduction qui doit être fidèle aux versions en langue source pour être certain de transmettre un texte racontant le mieux possible l'Histoire à peu près véritable du *trobar*.

Au-delà même du plan traductologique, la différence éditoriale est tout à fait intéressante du point de vue de la réception : on ne transmet pas les poèmes et la prose occitane de la même manière à cause, à notre avis, des antécédents de réception de ces textes. Et, le choix de la méthode de traduction ne dépend pas de pratiques admises et convenues par un contexte précis de réflexion, mais par une fin éditoriale particulière liée aux antécédents de diffusion du texte.

Si nous ne nous trompons pas, alors l'attitude de Sainte-Palaye est remarquable car, comme nous l'expliquions, il est surtout d'usage depuis l'âge classique d'adapter le texte en français médiéval pour son public ou de le diffuser tel quel. Ici, l'attitude est différente pour le corpus occitan.

1.2.2 La *traduction* chez Sainte-Palaye : liberté et / ou interprétation ?

Elle est même d'autant plus intéressante que la traduction au sens large - celle qui s'oppose à la version et la *translatio* extrêmement fidèle, même littérale, et qui vise à rendre un texte à la manière dont l'auteur l'aurait lui-même composé s'il avait été locuteur de la langue cible (Fraser Tytler 1978 [1791], 371-372)[234] - a surtout pour but d'« enrichi[r] [l]a littérature nationale » du traducteur (Owen Aldridge 961, 750).

> Ne bornons donc point notre bibliothèque classique aux traductions, mais ne les en excluons pas. Elles multiplieront les bons modèles ; elles aideront à connaître le caractère des écrivains, des siècles et des peuples ; elles feront apercevoir les nuances qui distinguent le goût universel et absolu du goût national. (D'Alembert 1821-1822, 38)

Qui plus est, on traduit surtout des œuvres (qu'il s'agisse de théâtre, de poésie, de traités ou d'anciennes formes annonçant le genre du roman), des langues classiques au français : les connaissances des lecteurs en latin et grec sont telles, que la lecture des traductions donne lieu à une opération ludique et plaisante de comparaison entre texte en langue source et version en langue cible (Owen Aldridge 1961, 752 et Zuber 1968, 77).[235] Il en va différemment pour la poésie moderne : le public français continue de lire Dante, Pétrarque et Cervantès mais en langue originale. L'heure est surtout à la promotion de la poésie française, qui doit s'affirmer

[234] « [...] it will appear no unnatural conclusion to as[372]sert, that he only is perfectly accomplished for the duty of a translator who possesses genius akin to that of the original author. I do not mean to carry this proposition so far as to affirm, that in order to give a perfect translation of the work of Cicero, a man must actually be as great as an orator, or inherit the same extent of philosophical genius; but he must have a mind capable of discerning the full merits of his original, of attending with an acute perception to the whole of his reasoning, and of entering with warmth and energy of feeling into all the beauties of his composition. Thus we shall observe invariably, that the best translators have been those writers who have composed original works of the same species with those which they have translated. » [« il ne paraîtra pas aberrant d'affirmer, qu'il est seulement parfaitement accompli pour le devoir d'un traducteur qui possède un génie voisin de celui de l'auteur originel. Je n'entends pas pousser cette proposition jusqu'à affirmer que, pour donner une traduction parfaite de l'œuvre de Cicéron, un homme doit actuellement être aussi grand qu'un orateur, ou hériter de la même étendue de génie philosophique ; mais il doit avoir un esprit capable de discerner tous les mérites de son original, d'assister avec une perception aiguë à l'ensemble de son raisonnement, et d'entrer avec chaleur et énergie de sentiment dans toutes les beautés de sa composition. Ainsi nous observerons invariablement que les meilleurs traducteurs ont été les écrivains qui ont composé des œuvres originales de la même espèce que celles qu'ils ont traduites. »]

[235] Zuber parle d'un public d'élite : « Un public d'élite, qui connaît les anciennes traductions, le même qui, généralement, sait lire les langues originales : celui-ci procédant par comparaison, goûte particulièrement les échantillons d'un style neuf qui lui sont offerts »

face à ses voisines italienne et espagnole pour ne citer qu'elles. Il faut avant tout valoriser le style français en enrichissant sa langue (Juratic 2014, 195[236] ; Lautel-Ribstein 2014, 1013).

Nécessité à laquelle la traduction peut pourvoir jusqu'à un certain point si, comme le dit D'Alembert, elle ne constitue pas l'ensemble des bibliothèques, et qu'elle ne consiste pas non plus en une simple copie servile, sans grâce, des œuvres originales. Tout ce dont Mme Dacier a horreur. La traductrice d'Homère, toute adversaire qu'elle soit des belles infidèles, défend en réalité une conception de la traduction fidèle aux textes original pour le sens, mais toujours élégante dans la forme.

> Quand je parle d'une traduction en prose, je ne veux point parler d'une traduction servile ; je parle d'une traduction généreuse & noble, qui en s'attachant fortement aux idées de son original, cherche les beautés de sa langue, & rend ses images sans compter les mots. La première, par une fidélité trop scrupuleuse, devient très-infidelle, car pour conserver la lettre, elle ruine l'esprit, ce qui est l'ouvrage d'un froid et stérile génie […] Ce que je dis-là, je le dis pour tâcher de détromper certaines gens, qui peu instruits de la nature & de la beauté des ouvrages, ont sur tout [sic] une idée très-désavantageuse & très-fausse des traductions. Ils s'imaginent que c'est une imitation servile, où la fleur de l'esprit & l'imagination n'ont point de part, en un mot qu'il n'y a nulle creation. C'est assûrement une erreur très-grande ; il n'en est pas de la traduction, comme de la copie d'un tableau, où le copiste s'assujettit à suivre les [48] traits, les couleurs, les proportions, les contours, les attitudes de l'original qu'il imite […] (Dacier 1766, 47-48)

Traduire les troubadours fait donc courir quelques risques à Sainte-Palaye : d'abord, de promouvoir une culture et une langue qui pourraient ne pas être perçues comme partie prenante du « goût français » (ibid. Lautel-Ribstein) qu'on cherche justement à faire valoir[237] ; ensuite, de peut-être risquer par voie de conséquence de mettre en lumière le goût d'une littérature dont la langue est, au moment où le traducteur œuvre, dans une situation diglossique délicate. Enfin, traduire les troubadours, s'il s'agit bien d'une traduction telle que nous pouvons l'entendre et non une adaptation, revient à échapper aussi aux procédés convenus de l'époque pour la littérature médiévale et risque de trop surprendre le public, voire de lui déplaire.

---

[236] « […] le relatif effacement des traductions de l'italien ou de l'espagnol ne peut pas être interprété comme la marque d'un désintérêt pour les ouvrages publiés dans ces deux langues au XVIIIe siècle. L'une et l'autre sont plus accessibles pour le public francophone que l'anglais ou l'allemand, et l'italien est même probablement assez bien maîtrisé dans les milieux cultivés pour qu'il soit possible aux élites de prendre connaissances des textes en version original. […]La méconnaissance largement partagée de l'anglais et de l'allemand contribue, a contrario, à la floraison de traductions de textes d'origine anglaise et germanique, à un moment où les activités d'édition dans les aires linguistiques anglophone et germanophone sont en pleine expansion. »

[237] La querelle de la fin du siècle concernant l'antériorité des troubadours sur les trouvères (voir la réponse de Legrand d'Aussy à l'abbé de Fontenai) prouve que les premiers ne sont pas perçus de la même manière que les deuxièmes. Quelque chose pousse Legrand d'Aussy à vouloir faire des trouvères les premiers à avoir composé ; et ce quelque chose a à voir avec une identité que le prémédiéviste relie sans doute à la langue.

Pourtant, l'académicien traduit les troubadours. C'est ce qu'il assure lorsqu'il inscrit *traduction* au-dessus d'un de ses textes. En toute logique, cette catégorie devrait *a priori* différer de la précédente selon le critère de la distance prise avec le texte : traduction *vs*. traduction littérale. Reste encore à déterminer quel domaine concerne exactement cette distance (la syntaxe, le lexique, voire le sens-même du texte) et en quelle proportion cette liberté est tolérée.

La tenson *Gausbert, razon ai adrecha* (BEdT 088,002) de Bertran de Preissac a été traduite selon cette méthode d'après ce qu'on peut lire au f. 233 du ms. 3281 avant l'incipit :

> Intitulée Tenson, sans nom d'Autheur ; il paroit que la piece d'Ogiers. D. 831. a été composée a l'occacion de celle-ci dont les interlocuteurs sont Bertran & ¸Jausbert ¸pe¸ Gausbert.¸
>
> Traduction
> Jausbert, j'ai le bon droit de mon côté, ou la These que je soutiens est bonne {razon ai drecha} si j'osois dire ce que je pense, et divulguer le mauvais païement que j'ai eu de l'Amour { d'amor cum cueill fola decha} je sçai bien que l'Amant qui aime une Dame jeune cherche son malheur [...]

Une autre indication dans la marge de tête de la partie droite de la page où se situe cette traduction indique que le texte cible se trouve au f. 132 du recueil **E**.

Texte du recueil E de Sainte-Palaye	**Traduction de Sainte-Palaye**	**Traduction de Gouiran (1990, 115-118)**
v. 1 Jausbert razon ai a drecha	Jausbert, j'ai le bon droit de mon côté, ou la These que je soutiens est bonne {razon ai drecha}	Jausbert, j'ai un bon sujet,
v. 2 S'auzes descubrir mon sen	si j'osois dire ce que je pense,	pour peu que j'ose dévoiler mon opinion
v. 3 ni demostrar ¸a prezen¸ \\ montrer a decouvert//	et divulguer	et exposer publiquement
v. 4 d amor com cueill fola ¸decha¸ \\ pe mauvais loyer//	le mauvais païement que j'ai eu de l'Amour {d'amor cum cueill fola decha}	comment tout un chacun tombe dans un travers incensé :
v. 5 ben sai que son dan esplecha \\ fait opere devore jouit //	je sçai bien que l'Amant qui aime une Dame jeune cherche son malheur ;	je sais bien que c'est à sa propre perte
v. 6 drutz qu'en dona ioue's pren[238]	mais celui qui aime une vieille	que travaille un amant qui se lie à une dame jeune,
v. 7 mas qui en'ueilla s'enten	mord ou mange continuellement, tandis que le fol n'en a qu'a leche doigts, {mort ades quan le fols	tandis que celui qui courtise les vieilles

[238] « Ben sai que son dan ESPLECHA // Drutz qu'en dona jove s'empren. » que Raynouard traduit ainsi « Je sais bien que son dommage *opère* galant qui pour jeune dame s'enflamme. » (1838-1844, 184).

v. 8 mort ades quan lo fols lecha \\ Amour de vielles n'en fait q^{ue} lecher //	lecha} c'est a dire –qu'\ on jouit d'une vieille tant qu'on veut, et d'une jeune on n'a que des coquetteries ou des faveurs bien rares.	mord sur-le-champs pendant que le sot lèche.
v. 9 Bertran en'uida destrecha	Bertran, vous avez sans doute jeuné longtemps {envida destrecha aver estat lonjamen}	Bertan, vous avez longtemps mené une vie indigente,
v. 11 aues estat loniamen	pour moi je tiendrai pour la jeune,	mais moi, je vais soutenir la jeunesse
v. 12 mas ieu m'en'tenrai iouen	et vos raisons sont foibles ;	et votre idée n'en sortira pas indemne;[239]
v. 13 e uostra razos es¸brecha¸	car parmi nous la vieille dessechée	en effet, les gens de chez nous n'accordent aucune estime à une dame vieille ou desséchée ;
v. 14 quar dona ueilla ni secha	n'est d'aucune valeur :	
v. 15 non a pretz mest nostra gen	et vous devriez mourir a coup de fleches	ce que vous dites est tellement faux
v. 16 e dizetz tal faillimen	d'en parler comme vous faites.	que vous devez en être abattu d'une flèche.
v. 17 don deuetz morir ab flecha		

La comparaison entre le texte occitan et la version française atteste bien l'exercice de *translatio* entre eux ; on relève quelques incompréhensions et erreurs. Au vers 1, notamment, le traducteur saisit mal le sens de l'adjectif *adrecha* et traduit littéralement le substantif *razon* dans sa première proposition. Il en est parfaitement conscient, puisqu'il propose deux traductions différentes adjointes du vers occitan entre crochets : « Jausbert, j'ai le bon droit de mon côté, ou la These que je soutiens est bonne {razon ai drecha} ». Au vers 5, il rend la subordonnée conjonctive « son dan esplecha » par « cherche son malheur » : une approximation car *esplechar* renvoie plutôt au sens de la fabrication ou la participation active à une action ou un objet (DOM 'exécuter, accomplir, pratiquer, opérer'). Plus loin encore, au vers 12, l'érudit identifie bien le verbe *tener* sans réaliser qu'il ne s'agit que de la base du dérivé *mentener* ou *mantenre* dont le sens diffère (« maintenir » ; « soutenir, assister » [DOM]) ; cela explique probablement la traduction française « je m'en tiendrais ». Mais plus qu'une simple erreur d'analyse, le problème provient aussi, à notre avis, d'un mauvais toilettage de l'éditeur, qui a segmenté les éléments du dérivé selon un découpage français : « m'en'tenrai » *vs.* « je m'en tiendrai ».

[239] Gouiran utilise le futur à cause de son texte souce du chansonnier **Da** : « e vostra rasos er brecha ».

Confusion d'autant plus confortée par la faute de copie du scribe moderne. **E** médiéval contient en effet la leçon « mas ieu mantenrai iouen » (f. 218) et non « mas ieu mentenrai iouen » (f. 132) comme on le lit dans **E** moderne. Sans le digramme ‹en› on peut supposer que le découpage ci-dessus aurait sans doute paru suspect à Sainte-Palaye

Enfin, au vers 13, l'académicien transforme un cas sujet singulier en cas sujet pluriel, sans doute à cause du –s qu'il n'a pas identifié comme marque de flexion de cette fonction. Mais ce genre d'erreur est assez restreint et il ne s'agit toujours que de méprises propres à un pionnier, comme le souligne Gossman (1968, 310).[240]

En outre, contrairement à ce que nous énoncions au début de ce chapitre à propos, surtout, des *presque traduction* des tensons, l'apostrophe caractéristique de ce genre poétique est conservée, et sa logique n'est pas inversée : Bertran ouvre le débat en apostrophant Jausbert, qui prend ensuite la parole pour lui répondre. Au vers 5, le traducteur garde la petite principale « ben sai que », qu'il traduit fidèlement par « je sais bien que ». Or, c'est précisément ce genre de petite proposition que Sainte-Palaye omet souvent, lorsqu'elle régit des conjonctives pures et qu'elle permet d'articuler le débat des disputes. On se souvient, par exemple, de la proposition principale « E sapchas » du v. 7 de « Totz afars es niens » (BEdT 084,001) de Bertran de Gordo qui avait été omise : « E sapchas qu'eu no't darai » *vs*. « je ne te donnerai rien. ».

Par ailleurs, plusieurs vers sont assez bien traduits : l'érudit traduit avec fidélité, sans s'interdire d'employer des lexies plus claires ou significatives, sans tendre vers des modifications excessives du texte source. Nous songeons en particulier aux vers 5 et 6 (« ben sai que son dan esplecha // drutz qu'en dona ioue's pren » *vs*. « je sçai bien que l'Amant qui aime une Dame jeune cherche son malheur ») ; ou encore aux vers 14 et 15. Dans ces deux derniers, la syntaxe occitane est particulièrement bien respectée en comparaison avec le choix du traducteur moderne. Le groupe nominal « dona ueilla ni secha » soit « la vieille dessechée » conserve sa fonction de sujet, le sens de la phrase est plus direct que dans la version de Gouiran,

[240] On retrouvera une petite erreur de ce type plus loin dans le poème au v. 36 : « plus que sel qui cor ab egua » *vs*. « brigands qui font des courses a cheval : ». Le démonstratif *sel* (ou *cel*) est du singulier et non du pluriel. Auquel cas, la forme aurait pris la forme de *sil*/ *cil* au cas sujet pluriel ou *sels*/ *cels* au cas régime pluriel. Encore plus loin au v. 44, le traducteur interprétera mal le verbe *negar* «e fai mal qui drut non negua » *vs*. « et l'on doit noïer le galant ».

où le complément *nostra gen* est devenu le sujet. S'ajoutent à cela les consentements à la perte et transformation du traducteur, endurcissant encore plus le ton de Jausbert. Le subtantifs noyau du G.N. occitan, *dona*, disparaît au profit de *vieille* qui, subissant une conversion lexicale, devient le nouveau nom du groupe français : « la vieille dessechée ». L'adjectif *secha* ou *dessechée* n'a alors plus besoin d'être relié au reste du groupe par la conjonction *ni* (*la dame vieille et desséchée*), d'où son omission. La conséquence de ces transformations (la conversion alliée à la syntaxe occitane) est que le propos devient extrêmement mysogine et virulant car le personnage féminin n'est plus défini que par sa vieillesse et son physique : « car parmi nous la vieille dessechée n'est d'aucune valeur ».

À ce stade, on mesure donc déjà pourquoi et comment cette version française se hisse au rang de la traduction : Sainte-Palaye ne tire pas définitivement un trait sur le principe de fidélité. Il fait bien plus : il allie la fidélité au consentement, à la perte et au droit à la transformation que lui octroie sa posture de traducteur. Et ce parce que cette posture l'enjoint précisément à rendre un texte non seulement respectueux de son original - « s'attachant fortement aux idées de son original » disait Mme Dacier (1766, 47) – mais aussi clair et agréable pour son lecteur. Plus qu'un souci de fidélité, des méprises ou des réécritures, les phénomènes relevés juste dans cette occurrence sont ainsi les premiers exemples d'opération de traduction de l'érudit où se reflète sa compréhension du texte. Une lecture, de toute évidence, qui a particulièrement bien cerné la dimension misogyne et virulente de la dispute.

Et, à notre avis, ce sont surtout ces éléments que Sainte-Palaye cherche à transmettre dans sa version française grâce à plusieurs moyens comme, d'abord, un ton plus direct et plus expressif. Au vers 2, par exemple, la syntaxe semble à première vue éloignée du texte source. C'est tout à fait vrai. Le début du vers est conservé mais le verbe *descubrir* est délaissé au profit d'un autre verbe plus direct en français : « S'auzes descubrir mon sen » (si j'ose dévoiler ma pensée) devient « si j'osois dire ce que je pense ». Le sens est pratiquement le même si ce n'est que le verbe *dire* suggère un dévoilement total et non progressif contrairement à *descubrir*. En outre, même la syntaxe est plus directe. Beaucoup plus loin, au vers 12, Sainte-Palaye semble omettre la conjonction de coordination *mas*. Mais elle n'a été, en réalité, que transformée pour accentuer encore davantage la prise de position de Jausbert : « mas ieu m'en'tenrai iouen » vs. « pour moi je tiendrai pour la jeune ».

Un second moyen consiste en l'éclaircissement des phrases trop floues, quitte à s'éloigner du texte source. Le vers 4 en est révélateur. Semblant à première vue être un contresens, il nous paraît plutôt être une transformation excessive d'un sens que le traducteur a bien compris. Le vers occitan signifie très littéralement « comment on récolte un dommage fou

en matière d'amour » ; sens que l'on peut tout à fait reconnaître de façon lointaine derrière l'expression « le mauvais païement que j'ai eu de l'Amour » car on y retrouve le sème d'un résultat négatif. De notre point de vue, Sainte-Palaye a donc parfaitement compris le texte occitan, mais l'a réécrit pour justement l'éclaircir et améliorer son texte français. On remarque, d'ailleurs, que sa traduction est suivie de la copie du texte original correspondant entre crochets. Signe probable, à notre avis, qu'il veut absolument exhiber à son relecteur le texte source dans une démarche de transparence justifiée par plusieurs hypothèses. La difficulté particulière à comprendre le vers en langue source le pousse peut-être à deviner un sens plausible mais certainement peu exact, qu'on pourrait lui reprocher. Ainsi, la copie du texte occitan, signal indicateur d'incertitude, protégerait le traducteur de toute critique très accablante car elle servirait à montrer qu'il n'est pas sûr de lui. D'un autre côté, la conscience d'avoir pris une grande distance avec l'original pourrait aussi l'inviter à le faire : des relecteurs experts seraient en effet tout aussi susceptibles de l'accuser de non-exactitude à cause de ses trop grandes libertés. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas la notation de l'occitan aurait permis au relecteur de se confronter aux mêmes difficultés que l'érudit, puis de les surmonter ou de comprendre le cheminement traductif de celui-ci.

Nous analysons de la même manière le v. 8, où se suivent successivement une traduction et un éclaircissement du vers accompagné du segment occitan : « mord ou mange continuellement, tandis que le fol n'en a qu'a leche doigts, {mort ades quan le fols lecha} c'est a dire -\ "on jouit d'une vieille tant qu'on veut, et d'une jeune on n'a que des coquetteries ou des faveurs bien rares. » Le sens d'*ades* n'est pas bon, mais il reflète surtout la compréhension du texte par Sainte-Palaye. Il s'agit avant tout d'opposer encore de façon probante la dame vieille à la dame jeune en opposant deux idées : celle de mordre à pleine bouche et de façon franche quelque chose d'une part, et celle de seulement lécher ce quelque chose d'autre part. Sainte-Palaye a bien compris le texte de ce point de vue. Toutefois, il va encore plus loin puisqu'il y adjoint la donnée du temps : non seulement la dame vieille est liée à l'image de la morsure franche, mais elle est aussi rattachée à la continuité alors que le texte occitan suggérait plutôt le sens de l'instantanéité. Ce que le traducteur cherche donc à exprimer, c'est la stabilité de l'état qu'apporte la relation avec la dame vieille. Et il n'est pas impossible que cette interprétation d'*ades* découle de la suite de la tenson, où se déploie le reste de l'argumentation de Bernard : la dame vieille offre le bonheur de la stabilité, la tranquilité et la constance.

Un troisième moyen consiste, enfin, à représenter la violence de la dispute en s'éloignant du texte comme ci-dessus non pas pour l'éclaircir mais pour le rendre davantage virulent. Cette distance devient l'occasion d'introduire des images absentes du texte source mais significatives

de ce que le traducteur comprend et cherche à diffuser. Dans cette perspective, le vers 13 est particulièrement intéressant pour la traduction de l'adjectif *brecha*. L'idée imagée suggérée par le dictionnaire (« ébréché, clochant, boiteux » [Raynouard 1838-1844, 254]) est évincée dans la version française au profit de *faible*. Le sens y est, même s'il ne s'agit plus vraiment de la même image. Pour autant, la traduction proposée par Sainte-Palaye convient très bien car elle reflète parfaitement la violence et la force du propos. Dans une des notes de son édition, Gouiran signale en effet une autre attestation de l'adjectif dans le sirventes *Dirai vos senes doptansa* (BEdT 293,018) de Marcabru que Dejeanne avait traduit par *ébréché*: « Amors soli'esser drecha,// Mas er'es torta e brecha // et coillida tal decha », « Amour jadis était droit, mais aujourd'hui il est tordu et ébréché, et il a pris cette habitude » (1971 [1909], 79-87). Mais d'après Gouiran le sens de *brecha* dans la tenson de Bertran de Preissac est beaucoup plus fort que chez Marcabru car, précisément, « Jausbert n'a pas l'intention de se contenter d'écorner la thèse de Bertran » (1990, 119) ; d'où le recours aux sens de *bresche* en ancien français : « faible, dégarni » selon le dictionnaire de Godefroy (I, 728). Sens que Sainte-Palaye connaît certainement au vu de ses savoirs sur le français médiéval et qui lui permet peut-être d'anticiper ce dont Gouiran a eu l'intuition dans son édition : le débat est virulent et les adjectifs aux allures imagées doivent être rendus de telle sorte qu'on puisse prendre conscience de cette virulence.

Au vers 9 encore, la traduction du provençaliste paraît *a priori* fausse : « Bertran, vous avez sans doute jeuné longtemps {envida destrecha aver estat lonjamen}». L'image du jeûne est absente du texte occitan et convoque, qui plus est, un univers religieux que ne suggère pas Jausbert. Mais à y regarder de plus près, cette traduction n'est pas un contresens. L'érudit a parfaitement compris le sens de *vida destrecha* : une vie pauvre, sévère et dépourvue des besoins essentiels, assimilable au jeûne. Condensant donc le vers dans ce concept, Sainte-Palaye crée une image particulièrement forte et significative, dont les lecteurs sont à même de comprendre immédiatement toute la portée. Mais ce faisant, Sainte-Palaye crée aussi un autre texte dans la mesure où, tout en traduisant, il insère une image et un univers religieux détournés vers la sphère sentimentale. Il est d'ailleurs encore une fois bien conscient de la distance qu'il prend puisqu'il note encore, comme au vers 4, entre crochets le vers occitan.

Texte du recueil E de Sainte-Palaye	**Traduction de Sainte-Palaye**	**Traduction de Gouiran (1990, 115-118)**
v. 18 Jausbert drudari'es morta	Jausbert la galanterie est morte	Jausbert, l'amour est mort
v. 19 en las ioues quieu ho sai	parmi les jeunes fem[mes] je le sçai,	parmi les jeunes femmes, je le sais,
v. 20 e proeza non es mai	et il n'i a plus de vertu {proeza}	et l'on n'y trouve plus de mérite;

v. 21 a bans n'es la clau estorta \\ pe au figuré la clef est faussée pe ne peut y entrer //	la Clef est fauss[e]	au contraire, la clef de ces qualités leur a été arrachée ;
v. 22 mas qui abueilla si deporta	celui qui jouit d'une vieille	mais quand on s'amuse avec une vieille,
v. 23 so auet seiorne iai	qui le reçoit chez elle	on passe du bon temps et on se repose aimablement ;
v. 24 eiois d'afan e d'esmai	goute un bonheur tranquille	finis les tourments et l'inquiétude pour celui qu'une
v. 25 cui ueilla met dins sa porta	sans peine et sans allarme.	vieille installe chez elle.
v. 26 Bertran ben sec uia torta	Bertran, c'est prendre un faux chemin	Bertran, c'est vraiment suivre un chemin tortueux
v. 27 qui de ueilla's met em'plai	que de s'amo[uracher] a une vieille ;	que de se soucier d'une vieille ;
v. 28 mas cui las ioues fan iai	celui qu'une jeune rend heureux	mais celui à qui les jeunes inspirent
v. 29 iois e iouens lo conorta	est toujours animé de la joïe et du plaisir :	la gaîté, la joie et la jeunesse le rendent plus fort.
v. 30 e fos pendutz ab ridorta \\ rouette hart de fagot //	que je sois pend[u] d'une hart {ridorta rouette}	Que soit pendu à la hart
v. 31 qui ia met en'ueilla bai \\ met son desir a une vieille//	plutôt que je baise une viei[lle].	celui qui sacrifie un baiser pour une vieille !
v. 32 qui'eu conosc que meils estai		J'ai la certitude que
v. 33 qui ab ioues si con forta	Il faut avoir a faire a la jeune.	celui qui trouve réconfort auprès des jeunes s'en portent mieux.
v.34 Jausbert qui las ioues pregua	Jausbert, a faire l'Amour a une jeune,	Jausbert, celui qui adresse ses prières aux jeunes
v. 35 non es luenh de foleiar	il n'i a qu'un pas v[ers] la folie :	n'est pas loin de déraisonner,
v. 36 que las ioues uei raubar	les jeunes pillent plus que les	car elles vivent de rapine plus encore que le pillard Aspois,
v.37 plus que sel qui cor ab egua	brigands qui font des courses a cheval :	monté sur sa jument ;
[un vers manquant dans **E**]		aussi, je les renie du fond du coeur,
v. 38 mas de tal ueilla m'ampar	je m'attache a une vieille	mais je me pourvois d'une vieille
v. 39 que'm fassa matin dismar	qui ne me laisseroit pas aller a une lieüe	qui me fasse déjeuner le matin avant de me laisser parcourir une
v. 40 ans que'm laisir una legua	sans me faire dejeuner {dismar} \matin/ auparavant	seule lieue.
v.41 Bertran ben es cauza pegua, \\ pe sotte folle //	Bertran , c'est une grande sottise	Bertran, il faut être un vrai sot

v.42 qui per son cors esfugar	que de se louer {logar} a une vieille	pour vouloir se donner en location à une vieille
v. 43 se uol de'ueilla logar logar : prendre à louage / louer	pour se tirer de la misere, pour vivre {per son cors esfugar }	pour des raisons de bien être matériel ;
v. 44 per quieu ab lor no uueill tregua	je ne veux avoir avec elle ni paix ni treve,	aussi je refuse toute trêve avec de telles gens ;
v. 45 e fai mal qui drut non negua	et l'on doit noïer le galant	c'est une mauvaise action de ne pas repousser un amant qui préfère recevoir à donner.
v. 46 qui ab ueillas uol colgar	qui veut coucher avec une vieille :	S'il aime coucher avec les vieilles,
v. 47 que mais uol penre que dar	Que celui qui aime mieux prendre que donner	pourquoi ne le fait-il pas avec une scie ?
v. 48 quar no iai ab una segua	ne v'at'il coucher avec une ... {segua}	
v.49 Jaus bert diables. la gacha \\ Le diable la guette imprecation //	Jausbert que le Diable guette	Jausbert, le Diable guette
v. 50 qui de las ueillas ditz mal	celui qui dit du mal des vieilles ;	celui qui critique les vieilles,
v. 51 quar tant aun lur pretz cabal	elles ont tant de merite qu'elles	tant leur mérite est parfait ;
v.52 que las iouen n'an sof− l\racha	n'en laisse\nt/ point aux jeunes	les jeunes, en revanche, en sont complètement dépourvues,
v.53 quar putia las en pacha \\ putanisence //	qui sont enfoncées dans la debauche {putia}	car leur putanisme y met empêchement
v. 54 e'uendon lur cons a frau	vendent leurs faveurs en fraude {lur cons a frau}	et elles vendent leur con en secret :
v.55 e tot s'em porta la clau \\ sic. je croi faute p. tots om //	celui qui en donne le plus	celui qui dépense le plus d'argent pour l'obtenir
v.56 qui plus deners hi destacha \\ lasche plus d'argent //	en emporte la clef {en est le maitre};	en emporte sans conteste la clef.

Sans détailler autant notre analyse, la suite de la traduction[241] correspond aux grandes lignes que nous venons d'esquisser. Certains vers restent traduits très fidèlement, lorsque cette fidélité convient au traducteur aux plans stylistique et sémantique. On songe, par exemple, au vers 19 : « parmi les jeunes femmes je le sçai ».

[241] On trouvera la dernière strophe et les envois dans la transcription complète du poème en annexe.

Néanmoins, cette fidélité ne l'empêche pas de consentir à la perte, en particulier celle des éléments liants de début de vers. C'est d'ailleurs un des traits de ses traductions : v. 21 « a bans nˈes la¸clau estorta¸ » *vs*. « la Clef est fausse » ; v.22 « mas qui abueilla si deporta » *vs*. « celui qui jouit d'une vieille », v. 28 « mas cui las ioues fan iai » *vs.* « celui qu'une jeune rend heureux »,[242] v. 38 « mas de tal ueilla mˈampar » *vs*. « je m'attache a une vieille », v. 44 « per quieu ab lor no uueill » *vs*. « je ne veux avoir avec elle ni paix ni treve », v. 51 « quar tant aun lur pretz cabal » *vs*. « elles ont tant de merite qu'elles ».[243]

Certaines structures syntaxiques françaises sont plus ramassées que leurs modèles occitans. Le v. 24, par exemple, rend le v. 23 en exprimant une idée plus globale et moins spécifique que son modèle occitan : « so auet seiorne iai ». Celui-ci comporte deux verbes (*sejornar* et *jazer*) et donc deux procès, qu'on ne retrouve pas dans la version française parce que Sainte-Palaye a choisi une lexie de sens plus abstrait et plus général pour éviter le doublet : « goute un bonheur tranquille ». Sur le plan traductologique, la solution proposée est très inexacte et tire vers la réécriture. Mais, en réalité, l'érudit ne fait rien de plus que ce que lui permet de faire le concept de traduction de son temps : il s'agit avant tout de transmettre le sens et d'ajuster l'expression pour qu'elle soit élégante. Élégance qui a ici à voir avec l'évitement du doublet « seiorne iai » peut-être senti comme une répétition. En tout cas, la tendance à la condensation fait partie des types de modifications récurrentes dans les traductions du provençaliste, qui tirent son travail, par instant, vers la réécriture. Nous y reviendrons dans un instant.

Quelques structures syntaxiques sont muées en tours plus idiomatiques. Les vers 34-35, « Jausbert qui las ioues pregua // non es luenh de foleiar », traduits fidèlement, auraient donné en français une structure du type *celui qui* rappelant le latin : « celui qui prie les jeunes dame // n'est pas loin de commettre une folie ». On comprend donc le changement de Sainte-Palaye pour des tours plus idiomatiques : « Jausbert, a faire l'Amour a une jeune, il n'i a qu'un pas vers la folie ».[244] D'un autre côté, le changement du vers 34 « à faire l'amour » confère aussi au propos une valeur de vérité générale, si bien que la traduction prend des allures de proverbe.

D'autres propositions, encore, sont traduites avec des présentatifs : v. 20 « e proeza non es mai » *vs*. « et il n'i a plus de vertu {proeza}», les v. 41-42 « Bertran ben es cauza ¸pegua, //

[242] On note encore ici une erreur d'interprétation des –s de flexion.

[243] Nous ne citons pas la traduction du v. 35 car, à notre avis, le traducteur a rendu le *que* par la poncutation ; c'est-à-dire les deux-points qui peuvent avoir un sens explicatif : « non es luenh de foleiar // que las ioues uei raubar » *vs*. « il n'i a qu'un pas vers la folie : les jeunes pillent plus que les brigands […] ».

[244] Pourtant, plus loin au v. 49, il conserve cette structure : « qui de las ueillas ditz mal » *vs*. « celui qui dit du mal des vieilles »

qui per son cors esfugar » *vs*. « Bertran , c'est une grande sottise // que de se louer {logar} a une vieille », ou les v. 26-27 « Bertran ben sec uia torta // qui de ueilla˙s met em˙plai » *vs*. « Bertran, c'est prendre un faux chemin // que de s'amo[uracher (p.e)] a une vieille ; ». Certains d'entre eux, notamment aux v. 41-42 et 26-27, ont d'ailleurs des conséquences sur le plan stylistique. La structure *c'est... que* crée en effet une phrase clivée mettant en avant un élément en particulier. Dans le cas de la tenson, son usage est donc particulièrement pertinent, puisqu'il permet de souligner l'avis négatif de chaque troubadour sur la position de son adversaire et d'apporter au texte français un ton très moralisateur. En ce sens, leur emploi est habile car ils permettent à Sainte-Palaye de faire sentir par le style le ton du débat. Ainsi, la modification n'est globalement jamais gratuite sur le plan syntaxique, mais toujours motivée par la recherche du meilleur moyen de transmettre la virulence du texte.

La situation est la même au niveau strictement stylistique. Le traducteur s'attache à conserver toutes les images du poème, même lorsqu'il peine à les comprendre, comme au vers 21. La copie du texte de base montre que l'érudit a buté sur son sens, on lit en marge de premières hypothèses de traduction : « pe au figuré la clef est faussée pe ne peut y entrer ». La traduction révèle que l'érudit a finalement choisi la première, sans accompagner, cette fois, sa proposition du vers occitan pour signaler la difficulté rencontrée : « la Clef est fausse ». Bien que son choix soit contestable, l'exemple a l'intérêt de montrer que Sainte-Palaye n'hésite pas par moment à avancer une traduction incertaine, voire même contestable.

Le phénomène est d'autant plus probant dans les cas où il tente de ne pas heurter la sensibilité du public. Le v. 54, par exemple, n'es pas traduit fidèlement. Et pour cause, il contient précisément un mot que l'académicien juge généralement obscène : « e˙uendon lur cons a frau ». On se souvient que *con* avait été qualifié en ces termes dans la marge de couture d'**E** et **G** à propos de *Compaigno, tant ai agutz d'avols conres* (BEdT 183,005) de Comte de Poitiers ainsi que *Ses dezir e ses razo* (BEdT 457,035) d'Uc de Saint Circ.

> « qui anc premiers gardet con com non esteis \\ pe ds un sens tres obscene // » (ms. **E** f. 63)
> « Quan uey – duapna\ d una dompna co \\ pe mot obscene // » (ms. **G** f. 373)

Dans le cas de la tenson de Bertran de Preissac, rien n'est inscrit en marge concernant le *sens obscene* de *con*. Pour autant, le substantif n'est pas rendu en français. Plutôt que de le traduire, Sainte-Palaye a préféré recourir à un euphémisme atténuant la formulation plus directe du texte-source : « vendent leurs faveurs ». En conséquence, la traduction perd de son caractère cru et de sa virulence, alors qu'ailleurs dans le du texte l'érudit semblait justement vouloir

conserver tout cela. Il opère la même démarche juste après pour rendre le vers 56. La première proposition dans la marge d'**E** était bonne et fidèle : « qui plus deners hi ¸destacha¸ \\ lasche plus d'argent // » (« celui qui dépense le plus d'argent »). Mais l'érudit l'atténue finalement : « celui qui en donne le plus ». De tels choix peuvent surprendre. Toutefois, ils sont, de notre point de vue, tout à fait en adéquation avec son projet, son époque et son public. La traduction doit se conformer aux exigences du temps et se soumettre aux attendus de la réception qui nécessitent des modifications de ce type. On avait d'ailleurs souligné plus tôt les divers risques que cet exercice faisait encourir au traducteur. Pesant le pour et le contre, Sainte-Palaye sent bien qu'il ne peut conserver le texte tel quel dans sa traduction (il avait déjà couru ce risque dans sa traduction d'*Aucassin et Nicolette* et s'en était excusé auprès de ses lecteurs [Karas 2009, 90-91]).[245] On comprend qu'il change d'attitude ici avec les poèmes des troubadours, encore que ses euphémismes ne fassent pas totalement disparaître les idées suggérées par le texte source mais aient seulement vocation d'en adoucir l'évocation. Comme tout traducteur, Sainte-Palaye oscille donc entre fidélité et distance ainsi qu'avec, en plus, le degré de tolérance de son public. Un paramètre dont tous les traducteurs tiennent compte à cette époque, y compris Mme Dacier qui avait, elle aussi, pris soin de modifier des passages de sa traduction d'Homère pour ne pas gêner ses lecteurs (Itti 2018, 14-15). Aussi imprécis que ces passages puissent paraître, ils ont surtout l'intérêt de prouver que les traductions élaborées par Sainte-Palaye sont bien destinées à être proposées au public, autrement le provençaliste ne prendrait pas autant de précautions pour ménager ses lecteurs.

On s'explique moins facilement une autre transformation tendant davantage vers la réécriture, que nous mentionnions un peu plus haut. De manière générale, elle ne concerne jamais l'intégralité du poème et n'est donc pas flagrante. Elle consiste surtout en des transformations de segments ou d'éléments isolés, et on ne lui trouve pas toujours de justification assurée. Aux v. 30-31, par exemple, le traducteur passe de la P3 à la P1 « e fos pendutz ab ridorta // qui ia met en˙ueilla ¸bai¸ » *vs*. « que je sois pendu d'une hart {ridorta rouette} plutôt que je baise une vieille. ». Pourtant, le sujet de *fos* est bien le relatif *qui* ; et Sainte-Palaye connaît très bien cette structure en *qui* + *verbe* donnant en français : *celui qui* etc.. Il évite parfois de la conserver comme aux vers 34-35 (« Jausbert, a faire l'Amour a une jeune, il n'i a qu'un pas vers la folie »), ou la conserve quand elle ne le gêne pas (v.50 « celui qui dit du mal des vieilles »). Il est donc peu probable que le traducteur n'ait pas reconnu ici cette structure et qu'il ait interprété *fos* à la P1. Les raisons de cette transformation sont plus

[245] Il s'était refusé à réformer le contenu du texte et à supprimer, notamment, l'épisode du bouvier et celui de Torelore.

subtiles et délicates à mettre en évidence car elles relèvent, à notre avis, de la lecture et de l'appréhension du texte du traducteur. On suppose, cependant, que le passage à la P1 implique davantage le troubadour dans son propos, et le rend moins abstrait. Ainsi, le texte devient plus vivant en même temps que l'argumentation croît en force. Si le devisant implique sa propre personne dans cette menace, c'est qu'il est certain de sa position et qu'il ne redoute pas de perdre le débat ou d'être un jour surpris à aimer une dame vieille. Le traducteur sait donc bien ce qu'il fait : en même temps qu'il rend la réponse de Bertran plus convaincante, il dynamise aussi son texte grâce à ce changement de personne et en évitant l'éventuelle monotonie d'une constante P3.

Compte tenu de ces changements, il s'agit d'un genre de réécriture pour notre posture moderne ; mais pour Sainte-Palaye il n'en est rien. Il ne modifie pas le sens global des vers (il s'agit toujours d'une menace), mais ne fait que le rendre de manière élégante et efficace. Rien de plus conforme à la théorie de la traduction de son époque, comme nous le disions plus haut. L'exercice de traduction répond à plusieurs objectifs, dont le premier est le plaisir de la lecture. À ce titre, les changements visant à atteindre un texte traduit agréable sont donc tout à fait acceptés, même s'ils relèvent déjà en partie de la réécriture à force de trop grandes distances.

1.2.3 De la traduction à la réécriture

Ce point est d'autant plus intéressant que le geste de retouche est constant dans le travail de diffusion de l'érudit. Dans notre précédent exemple, la réécriture était l'expression d'une amélioration du texte dans la langue cible. Elle visait surtout à en perfectionner la vivacité et les effets sur les lecteurs, voire même à s'assurer de la bonne transmission du message originel du texte. Dans ces conditions, la réécriture faisait en quelque sorte partie du processus de traduction car elle était au service du sens et de sa transmission. Mais d'autres cas tendent à montrer qu'elle aurait d'autres fonctions et qu'elle serait beaucoup plus présente qu'on ne le croit.

1.2.3.1 Je supplée, je devine, j'aide : réécrire pour compenser

Parmi ces fonctions, la première consisterait en la correction et la supplétion du texte, en particulier lorsque celui-ci est difficile à comprendre et que le traducteur ne parvient pas à le décrypter. La typologie employée par celui-ci est à ce titre tout à fait intéressante.

> # Il y a plusieurs endroits obscurs ou je supplée au texte. (ms. 3281, f. 253v-254)
>
> Piece difficile et où je devine plus que je ne l'entens. La suivante est de même, et paroist contenir la réponse au message. (ms. 3283, f. 237v)
>
> J'aide un peu à la lettre. (ms. 3284, f. 202)

Suppléer, *deviner*, *aider à la lettre* semblent être autant de synonymes signalant des interventions qui modifient le texte initial jusqu'à aboutir à un nouveau texte, quoique ce ne soit pas l'objectif de Sainte-Palaye. Notre première occurrence concerne le sirventes *Ges de far sirventes no·m tartz* de Bertran de Born (BEdT 080,020). La traduction a été faite à partir de la version de **D** (ms. 3093) au f. 409, collationnée avec **O** et **E**. Le commentaire cité avertit tout relecteur de la difficulté du poème parfaitement avérée. Dans son édition du poème, Gouiran concède qu'il s'agit d'un poème dont la traduction est ardue. Raison pour laquelle les traducteurs choisissent souvent la version du chansonnier **K** (Bibl. nat. fr. 12473) plutôt que celle de **A** (ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani Latini 5232) : les leçons y sont plus simples à comprendre, Gouiran suspecte le copiste de les avoir simplifiées (Gouiran 1985, 358).[246] Sainte-Palaye connaissait la version de **K** (ms. 3096, recueil **I**), mais son choix s'est porté sur celle de **D**.

Quoi qu'il en soit, l'examen de quelques vers dans la traduction atteste le recours à l'invention et au remaniement pour compenser l'incompréhension de quelques éléments.

Texte recueil D (ms. 3093)	**Traduction de Sainte-Palaye (ms. 3281, f. 253v-254)**	**Traduction de Gouiran**
v. 1 Ges de far siruentes no'm tartz	# Je ne veux point differer differer [sic] de faire un sirvente	Je ne mets pas longtemps à composer un sirventès,
v.2 Quenanz los fatz ses tortz affanz \\ Anz lo fatz be ses totz O E //	& je le ferai de bon cœur.	au contraire, je le fais sans la moindre difficulté.
v.3 Tant es sotils mos geins e marritz \ Tan sui suptils d'eingeing et d arte / \\ martz //	Mon esprit est si subtil et adro[it]	Mon adresse et mon art sont si subtils
v. 4 Quem sai gardar de totz enganz \Q'ades n'ai fait tan grant enanz /	que je ne sai me garentir de toute surprise ou embuche	que je me suis mis dans une position si favorable,
v. 5 E sai tant de sort \Qe tan sai de sort /	& que j'ai sçû si habilement	et je sais tant de tours de magie
v.6 Que uec uos mestort \ Qe veus m en estort O / \\ perqu'ieu n'ai pres aitals enans e tant de sort es rens mi estort E //	me tirer d'affaire	que me voici tiré d'affaire :
v.7 Que'il Comte n'il rei no'm forferon rei \\ rien forfeiron E //		ni comtes ni rois ni peines ne peuvent me contraindre

[246] « Cette chanson nous est prvenue en très mauvais état et il est bien difficile de choisir un manuscrit de base. Tous les éditeurs ont jusqu'ici préféré le manuscrit **K**, qui a l'vantage de présenter des leçons plus faciles ; j'ai préféré l'écarter, car il me paraît assuré que le copiste de **K** a souvent simplifié le texte. »

que le Comte ¸{Richard}¸ & le Roi ¸{Henri 2e. d'Agleterre }¸ ne m'ont pas fait le moindre mal.

Nous ne commenterons pas ici les défauts de compréhension du traducteur. Nous nous intéressons surtout au vers 2, extrêmement éloigné du texte source. Conformément à son habitude, l'érudit omet ou choisit de ne pas traduire le lien de début de vers *quenanz*, qui aurait pu marquer une franche opposition avec le premier vers. De toute évidence, il ne comprend pas la leçon de **D** ni celles des collations un peu plus claires, alors qu'elles auraient pu le mettre sur la piste d'une traduction : « au contraire, je le fais bien aisément ». Sa proposition ne correspond pas en effet au texte source, le sens diffère. Il s'agit donc sans doute d'un des *endroits obscurs* qu'il évoque en commentaire, et où il *supplée au texte :* c'est-à-dire où il invente une solution en fonction du contexte de la strophe qu'il est à même de comprendre.

Un autre exemple conforte cette hypothèse. Un peu plus loin, au v. 26, l'académicien propose une traduction en notant entre crochets le segment occitan auquel elle correspond ; signe, comme on l'a déjà montré, qu'il n'est pas sûr de lui. En réalité, Sainte-Palaye ne parvient pas à identifier *pustella* comme un substantif et il n'en comprend pas le sens. À l'instar du début du poème, le traducteur s'appuie donc sur le reste du vers et des éléments qu'il comprend pour proposer une solution alternative.

Texte recueil D (ms. 3093)	**Traduction de Sainte-Palaye (ms. 3281, f. 253v-254)**	**Traduction de Gouiran**
v.24 Pois fis es de uas totas partz \\ **Tan sui \es/ fis de vas totas artz** //	Je suis si loïal en tout point	Quand la paix règne de tous côtés,
v.25 amin sobra uns panz \\ **A mi resta de guerra uns panz \guerral nans** / //	que je remporte l'avantage dans la guerre.	Il me reste à moi un pan de guere.
v.26 Pustulla en loill qui menzi partz \\ **Pus tellen son oill quim \men/ parz** //	Je creverai les yeux {pustellen son oill} a qui voudra me l'ôter :	Qu'une tumeur vienne à l'œil de qui voudrait me l'éviter

Mais le fait est que le verbe *crever* et le nouveau vers proposé ne correspondent plus au texte source : l'idée d'un abcès à l'œil est devenue celle d'un œil crevé, complètement différente. En surpassant la difficulté par une voie détournée, Sainte-Palaye a finalement créé un autre texte dans ce vers et celui du début du poème, aussi minimes que paraissent ses petites inventions ou réécritures.

Et le phénomène est encore plus probant dans le dernier commentaire où Sainte-Palaye explique *aider à la lettre*. Il s'agit d'une traduction de la *cobla A lei puesc ma mort demandar* (BEdT 437,003) faite à partie du recueil **O** (ms. 3097, f. 135).

Texte du recueil O (ms. 3097)[247]	Traduction française (ms. 3284)
v.1 A Lei puesc ma morte demandar	Il accuse une dame d'estre coupable de sa mort,
v.2 q'ab engan ez ab tration \\ trahison //	pour luy avoir fait de fausses et de perfides faveurs.
v.3 mi cuiget sas joias donar	
v.4 ai tornei ꝑ tal ocaison	
v.5 Qei fezes tan qe lai ꝑdes ma|uia	
v.6 Mas eu saubi d'amor e d'armas tan	mais il est si expert en amours, aux armes,
v.7 E de dōnei qū m'en gardei de dan	et à la galanterie qu'en la quittant, il saura se deffendre du mal qu'elle vouloit luy faire,
v.8 E lei de gauz e de dolor ma mia	luy enlever la maigre joye qu'elle se prépoiroit, et dissiper les Inquiétudes de sa véritable Amie.

Outre les omissions des vers 3, 4 et 5, l'aide *à la lettre* semble surtout concerner la fin de la petite traduction. Contrairement aux premières phrases, elle ne correspond en effet plus au texte occitan. Au v.7, *domnei* est rendu, mais la fin de la consécutive « q(e)u m'en gardei de dan » est complètement transformée pour le sens en raison de l'ajout de Sainte-Palaye : « qu'en la quittant ». L'érudit introduit l'idée d'une rupture au sein du vers 7 et conserve la fin du vers « il saura se deffendre du mal qu'elle vouloit luy faire ». Il garde également les grandes lignes du v. 8 de façon plus ou moins fidèle : la *dolor ma mia* se retrouve dans « dissiper les Inquiétudes de sa véritable Amie. », et *lei de gauz* dans « luy enlever la maigre joye qu'elle se prépoiroit ». En somme, le traducteur ne fait finalement qu'insérer au sein du texte un élément explicatif, justifiant la façon dont le troubadour se préserve de tout dommage. Le vers 8 ne comporte pas de tel ajout sur le plan sémantique, la syntaxe y est seulement plus riche et plus précise. Globalement, donc, l'aide à la lettre semble surtout consister en une opération d'éclaircissement par l'enrichissement du texte grâce à des ajouts de syntagme et à un enrichissement de la syntaxe.

[247] Nous suivons les mêmes principes d'éditions que précédemment pour les deux versions. Se référer à la traduction et édition de Boni (1954, 183) pour confronter la version de Sainte-Palaye.

Toutefois, ce remaniement, toute aide qu'il puisse être, aboutit au même résultat que dans notre exemple précédent : l'insertion d'une justification, de la rupture pour être précis, est une idée propre à Sainte-Palaye et non issue du troubadour ; le sens du texte change avec cet ajout et devient nouveau. Bien sûr, le principal objectif de ces transformations n'est pas de proposer un nouveau poème, il n'est jamais question de supplanter volontairement le troubadour : le simple fait, à notre avis, de signaler les interventions prouve la bonne foi du traducteur. La réécriture est conçue, dans les cas mentionnés ici, comme un palliatif compensant l'échec de compréhension ou le manque de clarté du texte orignal. Un autre commentaire, un peu plus clair, explique à ce propos à l'occasion de la traduction de la *novas Abrils issi' e mais intrava* (BEdT 411, III) conservée dans **G** f. 234 : « Je supplée souvent au sens qui est equivoque ou obscur » (ms. 3283, f. 377). En d'autres termes Sainte-Palaye entend par ses modifications améliorer le texte dans sa version traduite et compenser ce qui est obscur ; rien de plus cohérent qu'avec les théories de linguistique et de traduction de son époque. En suppléant les vers de ses traductions, l'érudit *enrichit* la littérature nationale (Larbaud, 1997 [1946], 71)[248] comme le préconise Marmontel en faisant connaître de nouveaux textes, qu'il *enrichit* ou améliore aussi en compensant par ses inventions et ses ajouts ce qu'il lui manque en langue source. Et le français étant alors considéré comme la langue de la « pensée claire » (Lautel-Ribstein 2014, 1111), Sainte-Palaye n'aurait aux yeux de ses lecteurs aucune difficulté à justifier ses interventions et réécritures, même si, d'un autre côté, la conception de la traduction de l'époque est telle que la distance entre les œuvres originales et traduites sont plus admises qu'aujourd'hui (Owen Aldridge 1961, 758).

1.2.3.2 Je supplée, je réforme : réécrire pour corriger le message du texte

Cette première fonction de compensation, voire d'amélioration, diffère un peu de la seconde que nous pensons identifier, dans la mesure où cette dernière ne vise pas l'amélioration ni l'éclaircissement des sens du texte, mais son véritable changement. Et ce, parce que le message du texte paraît suspect ou fautif au traducteur.

Par *fautif* nous entendons une dissonance d'un passage que le traducteur choisit d'amender pour que sa traduction soit logique et cohérente. On lit, par exemple, dans le ms. 3284.

[248] « En même temps qu'il accroît sa richesse intellectuelle, il enrichit sa littérature nationale et honore son propre nom. Ce n'est pas une entreprise obscure et sans grandeur que celle de faire passer dans une langue et dans une littérature une œuvre importante d'une autre littérature. »

> « le Texte est fautif en cet endroit et dit le contraire de ce qu'il doit dire. je l'ai reformé » (f. 208)

Cette note est inscrite en face de la troisième strophe de la tenson *Doas domnas amon dos cavaliers* (BEdT 437,011) de Sordel traduite en français. Le texte de base se trouve dans le recueil **G** (ms. 3095) au f. 263.

Texte du recueil G de Sainte-Palaye	**Version française de Sainte-Palaye au ms. 3284**	**Traduction de Salverda de Grave (1902, 93-94)**
v.1 Sel a cuy platz sos fis amans entiers	Bertran celle qui veut conserver son Amant sain et entier	Seigneur Bertran, celle qui veut son amant sain & sauf
v.2 Laman. Bertran. may e fay o parer	l'aime davantage,	l'aime plus, & elle le montre,
v.3 Que silh quel uol uolpilh perdechazer		que celle qui le désire hardi pour son malheur ;
v.4 Car silh fay perdrel ponh conbaten	car si en le faisant combattre elle lui faisoit perdre le poingt,	car si elle lui fait perdre l'œil ou le poing dans le combat,
v.5 Tart loy redra pueys baizan ni iazen	elle auroit beau le baiser et le faire coucher avec elle, -qu' elle ne\le/ lui rendroit pas :	elle aura de la peine à les lui rendre en le baisant ou en couchant avec lui :
v.6 Donc s'ama mielhs silh qu'entier lo rete	celle qui veut le conserver, l'aime mieux	ainsi celle qui le préserve de blessures l'aime plus
v.7 Que silh qu'el uol desfag car leu s'aue.	que celle qui veut le voir estropié {desfag}, comme cela peut arriver fort aisément.	que celle qui le veut estropié, car cela arrive facilement.

La confrontation des versions originales et traduites révèle que le v. 3, en face duquel est inscrite la note citée ci-dessus, est omis. La correction de Sainte-Palaye consiste donc certainement en cette perte. Par chance, ce dernier a donné une brève justification de son geste : d'après lui, le texte dirait *le contraire de ce qu'il doit dire* ; et force est de constater que l'érudit ne se méprend pas. L'édition critique du texte de Boni (1954, 108) montre que parmi tous les témoins recensant le poème, soit les chansonniers **I**, **K**, **R** et **d**, seul le recueil **G** (c'est-à-dire notre chansonnier **R** actuel) présente pour le vers qui nous intéresse la leçon « Que silh quel uol uolpilh perdechazer ». Tous les autres témoins conservent une leçon dont l'adjectif est *ardit.* La présence de *volpilh* n'est donc pas du fait du copiste moderne de Sainte-Palaye, mais une éventuelle erreur d'un ancien scribe médiéval.

Cet adjectif propre à **R** ou **G** pose effectivement problème du point de vue du sens pour ce troisième couplet. C'est le troubadour Sordel qui s'y exprime et défend sa position : la dame qui aime le plus un chevalier est celle qui ne l'encourage pas à se distinguer par les armes.

Volpilh (*lâche*) était déjà employé par Bertran dans la strophe d'avant pour attaquer la position de Sordel :

Texte en occitan	**Traduction de Salverda de Grave (1902, 93)**
May l'ama silh so es dreitz uertadiers Sordel quel uol d'armas prezat auer Qu'estiers non pot gran honor conquerer Car silh quel uol uolpilh ni recrezen Uol l'anta del e son dechazemen	Sordel, la vérité est que celle-là l'aime le plus qui désire qu'il se distingue par les armes, puisque sans cela il ne sera jamais honoré ; car celle qui veut qu'il soit lâche & vil, souhaite pour lui la honte & la déchéance pour elle-même

En toute logique, donc, l'argumentation devrait s'inverser comme le suggère le provençaliste. Mais comme un ancien copiste a probablement mal copié le texte et peut-être renoté fautivement ce mauvais adjectif pour ce vers,[249] l'attente du lecteur Sainte-Palaye n'est pas satisfaite car elle ne correspond pas à son horizon d'attente. C'est-à-dire à cette inversion de l'argumentation et de l'attaque très classique et convenue de la tenson, qui consisterait ici à inverser le sens négatif de *volpilh* en autre chose : en *ardit* par exemple. D'où, par conséquent, l'explication qu'il fournit sur un texte qui ne dirait *pas ce qu'il devrait dire*, ainsi que le choix d'amender l'erreur en supprimant complètement le vers dans la traduction.

Cette suppression, d'ailleurs, surprend peu. En tant qu'éditeur et traducteur, Sainte-Palaye était autorisé à intervenir sur le texte ; mais on connaît ses hésitations naturelles à proposer des corrections (Gossman 1968, 227) soit parce qu'il n'est pas sûr de sa proposition soit, peut-être, parce que son respect de l'autorité du texte ancien et de la figure auctoriale lui fait remettre en question son propre jugement. En tout cas, l'académicien éprouve moins de scrupules à intervenir sur sa traduction parce qu'il ne s'agit toujours que de sa production personnelle, nécessairement imparfaite et éloignée de l'original. Qui plus est, le public l'accablera beaucoup moins pour les distances et libertés qu'il se sera permis d'y prendre. Le degré de tolérance sur ce point, malgré le débat entre traduction fidèle et belle infidèle, est élevé ; et il est admis que la traduction n'égalera jamais l'œuvre en langue source.

> Faites grâce à la copie en faveur de l'original ; et souvenez-vous toujours, que quand vous voyez une traduction, vous ne voyez qu'une faible estampe d'un beau tableau. (Voltaire 1734, 150).

Seule la lecture de l'œuvre originale permettra au lecteur de presque percevoir l'œuvre comme les lecteurs de l'auteur à l'époque où elle fut diffusée. Et pour cause, la traduction, aussi bonne soit-elle, trouve rarement des mots en langue cible ayant les mêmes sens et registre que ceux de la source. L'opération de *tranlatio*, transfère forcément le texte dans un « univers référentiel

[249] D'un coup d'œil à l'autre entre le modèle et la copie, les yeux du scribe ont pu se poser sur la mauvaise ligne. En outre, étant donné que le schéma argumentatif des couplets de la *tenson* varie très peu, les chances de commettre une faute de copie sans s'en apercevoir sont démultipliées car l'attention diminue.

et culturel » différent de celui de l'auteur. Son altérité est nécessairement gommée par les critères esthétiques des nouveaux lecteurs. Enfin, le bagage affectif associé à chaque mot chez chaque locuteur d'une langue modifie également l'appréhension du texte… Autant de raisons empêchant la traduction de toucher le lecteur comme le ferait la version originale (Tran-Gervat et Weinmann 2014, 291-292), et qui conduisent l'abbé Jean-Baptiste Dubos à conclure dans le deuxième volume de ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* **:**

> Un poëme perd [532] dans la traduction l'harmonie & le nombre que je compare au coloris d'un tableau. Une traduction est une estampe où rien ne demeure du tableau original, que l'ordonnance & l'attitude des figures. Encore y est-elle altérée. Juger d'un poëme sur la traduction & sur les Critiques, c'est donc juger d'une chose destinée à tomber sous un sens, sans la connoitre par ce sens-là. Mais se faire l'idée d'un poëme sur ce que les personnes capables de l'entendre en sa langue, déposent unaniment, concernant l'impression qu'il sait sur elles, c'est la meilleure maniere d'en juger, quand nous ne l'entendons pas. (1746, 531-532)

Mais pour en revenir à l'intervention de correction de Sainte-Palaye (finalement un genre d'*emendatio* appliquée à la traduction), un tel remaniement du texte concernant encore plus que dans les exemples précédents sa matière argumentative, poétique et narrative, requiert comme nous l'avons dit que le lecteur possède déjà un horizon d'attente et des perspectives conditionnées par ses connaissances du genre poétique et sa fréquentation des textes. Des conditions que le provençaliste satisfait, puisqu'il se frotte aux textes des troubadours et est accoutumé à lire et traduire ces débats poétiques (le seul nombre de tensons que nous citons dans ce chapitre le prouve déjà). En amputant le poème d'un de ses vers, Sainte-Palaye n'agit pas différemment de nos précédents exemples : à la fin, le texte s'écarte de sa version originale et devient la production de l'érudit. Néanmoins, cette intervention, comme les autres d'ailleurs, n'est possible que si le traducteur s'est assez emparé de son texte pour pouvoir le modifier, le corriger ou proposer des solutions. Une imprégnation tout à fait intéressante dans le cas de la transmission des troubadours, dans la mesure où elle n'a pas de précédent. Nous voulons dire par là que l'appropriation du texte chez Sainte-Palaye est telle, qu'elle lui permet de suffisamment connaître son objet littéraire du point de vue érudit pour pouvoir s'en constituer une science ; puis, dans la suite du processus de réception, de savoir, comprendre et choisir les caractéristiques fondamentales de cet objet qu'il faut transmettre. Autrement dit, il ne s'agit pas ici de réécrire pour corriger comme le ferait un philologue, pas plus que dans les précédents cas il ne fallait réécrire pour combler les manques du traducteur.[250] Cette fois, l'intervention de

[250] On se souvient par exemple du v. 7 de la chanson *Can vei la flor sobre·l sambuc* (BEdT 461,205) : « Celui la crut bien \me/ planter (lo Duc) (p.e. des cornes sus le sommet de la tête) ». Là aussi, Sainte-Palaye réécrivait le texte en convoquant un fonds culturel commun entre lui, ses lecteurs et les troubadours. La solution proposée faisait déjà écho à un certain horizon d'attente, mais comme pour notre point d'avant sa mention n'était là que

Sainte-Palaye fait écho à une autre expérience du texte de lecteur, donc pas complètement détachée du rôle de traducteur, dévoilant des exigences de lecture. Elles seraient ici : la cohérence, la conformité du poème avec l'idée qu'on se fait du genre, le rattachement à une idée convenue et admise de la façon dont un texte doit refléter un certain univers littéraire et culturel.

Un autre exemple dans le ms. 3283 va dans ce sens. Il concerne une phrase de la traduction de *Be volria, car seria razos* (BEdT 304,003) du Monge de Foissan dont le texte de base est la version de **G** (ms. 3095, f. 193).

+ je supplée au texte qui ne dit pas tout ce quil faudroit (f. 161v)

Une petite croix indique le passage ne disant pas *tout ce qu'il faudrait*.

Texte du recueil G (ms. 3095)	**Version française de Sainte-Palaye**
E pus mi dons + uen \\ uey A// d'aital acordansa mi merces er que m'amor noscanz \\ crei merces er que mamor no soan A //	ma Dame devroit avoir pitié de moy + afin que je ne me rende point odieux par une tristesse que Je ne puis vaincre.

Sauf erreur de notre part, la proposition de Sainte-Palaye ne correspond pas au texte en bien des aspects. Surtout, le traducteur omet la deuxième partie du dernier vers : que m'amor noscans ou no soan. La fin de sa phrase française est une véritable réécriture qui cherche à établir un lien avec les éléments précédant ce passage.

> Mais, puisque tout le monde doit cacher [161v] sous des airs gais, et des dehors joyeux ce qu'il a dans le Cœur, et que l'air triste, et morne deplait à tout le monde ma Dame devroit avoir pitié de moy +afin de que je ne me rende point odieux par une tristesse que Je ne puis vaincre. (f. 161)

Le traducteur semble réfuter la chute de la strophe qui ne lui convient pas, parce qu'elle ne lui paraît pas avoir, à notre avis, assez de lien avec les passages précédents. Contrairement, donc, aux premières occurrences que nous traitons, il ne s'agit pas de vitaliser la traduction pour la rendre plaisante, ni d'éclaircir ou corriger le sens du texte parce qu'il serait obscur ou que les vers auraient été modifiés par les copies successives ; à l'instar du cas de *Doas domnas amon dos cavaliers* (BEdT 437,011) l'intervention vise à mettre en relief ce que le lecteur s'attend à lire mais que, finalement, le texte ne dit pas. En conséquence, le lecteur caché dans le traducteur

pour pallier un problème de compréhension : il s'agissait d'un palliatif. Or, dans le cas que nous traitons ici, il ne s'agit pas de corriger un sens qui fait défaut en raison d'une langue complexe, abîmée par la transmission ou simplement dépassant les compétences du traducteur. Le traducteur se propose ici de modifier le texte parce qu'il ne répond pas ou plus à l'horizon d'attente de lui-même ou de ses lecteurs.

intervient pour que la certaine idée du texte qu'il se fait finisse par aboutir grâce à son intervention. Mais ce faisant, le traducteur outrepasse son rôle et franchit la délicate limite séparant la réécriture et la traduction, avec toutes les libertés qui lui sont permises à l'époque.

1.2.3.3 Traduire les troubadours par la poésie versifiée

Elles ne sont d'ailleurs admises que dans la mesure où elles servent l'objectif précis de la transmission du sens du texte en faisant en sorte que la version en langue cible soit agréable à lire. La traduction n'est pas une imitation, mais un subtil équilibre ménageant le respect de l'auteur traduit et l'entreprise de création qu'elle implique. On se souvient des mots de Mme Dacier :

> Un bon traducteur n'est point si contraint ; il est tout au plus comme un statuaire qui travaille d'après l'ouvrage d'un peintre, ou comme un peintre qui travaille d'après l'ouvrage d'un statuaire, il est comme Virgile qui peint le Laocoon d'après l'original de marbre, ouvrage admirable, qu'il avoit devant les yeux. Et dans cette imitation, comme dans toutes les autres, il faut que l'ame pleine des beautés qu'elle veut imiter, & enyvrée des heureuses vapeurs qui s'élevent de ces sources fecondes, se laisse ravir & transporter par cet enthousiasme étranger ; qu'elle se le rende propre, & quelle produise ainsi des expressions & des images très-différentes, quoique semblables. (1766 [1711], 48)

Lorsque le texte à traduire est poétique et, en particulier, versifié, certains traducteurs sont alors tentés d'élargir ces libertés à un point tel, que leurs traductions cherchent elles aussi à devenir poétiques et parfois mêmes versifiés. Néanmoins, traducteurs comme théoriciens ne s'accordent pas tous sur cette façon de faire : privilégier le caractère poétique du texte, en essayant peut-être aussi de satisfaire les exigences de la rime sont de telles exigences qu'elles encourent le risque de nuire à l'objectif de l'exercice.

> Sur la traduction des Poëtes, il s'est élevé une nouvelle dispute. Les uns pensent qu'il faut absolument les traduire en vers ; les autres entre lesquels est Madame Dacier, soûtiennent qu'on ne sçauroit les traduire qu'en Prose. (La Motte 1714, cxlix)

Effectivement, la traductrice avait résolu surpasser le problème des vers d'Homère en épargnant le sens plutôt que la qualité esthétique de sa traduction (Tran-Gervat et Weinmann 2014, 284). Inversement, son advesaire Antoine Houdar de La Motte avait proposé une *Iliade, poème, avec un Discours sur Homère* (1714) en vers, rédigée à partir de la traduction de celle-ci.

Sa version prétend être plus accessible au public de l'époque en ce qu'elle correspondrait davantage à ses goûts. Des goûts qui nécessitent impérativement des distances avec la version originale et qui, finalement, tend à faire de l'œuvre proposée une imitation plus qu'une véritable traduction. Mais cela, La Motte en est parfaitement conscient et n'y voit aucun problème (Tran-Gervat et Weinmann 2014, 285). Il reconnaît, d'ailleurs dans sa préface avoir

plus imité que traduit certaines descriptions du poème : « […] quelques autres peintures, de celles mêmes que je n'ai pû imiter, parce qu'elles font enchassées dans des épisodes inutiles, sont dignes à tout prendre de toute la réputa[lxx]tion d'Homere […] » (1714, lxix-lxx). La Motte oppose en fait la traduction littérale en prose, pratiquée par Mme Dacier et surtout utiles aux érudits, à la traduction élégante qui emprunte à l'imitation et à la traduction simple (Tran-Gervat et Weinmann 2014, 286). Il reconnaît quelques qualités à la prose,

> […] les prosateurs dédaignant un talent qu'ils n'ont pas, se persuadent que les vers sont incompatibles avec la fidélité qu'un traducteur doit à son original. En me dépouillant, autant que je le puis de l'interest poëtique, pour juger plus sainement de la question, je trou[cl]ve d'abord que la prose seule est capable des traductions litterales. Jamais la tyrannie de la rime ne permettra de suivre les tours & les expressions d'un Auteur, aussi exactement que la prose. Je trouve ensuite que la prose peut s'élever à une grande élégance ; qu'elle peut imiter les hardiesses de la poësie, & conserver avec cela plus de fidélité que les vers n'en souffrent. Je conviens encor, qu'à la langue, la prose fatigueroit moins que les vers, parce que l'harmonie de l'une est plus naturelle & plus variée, & que celle des autres est plus contrainte & plus uniforme. (cxlix-cl)

mais il lui préfère toujours les vers et propose finalement une traduction proche de la traduction libre du XVIIe siècle, pour ne par dire de la belle infidèle. Cette façon de faire rendrait, d'après lui, à la fois le sens et la beauté du texte source.

> L'autre espéce de traduction est plus ambitieuse ; c'est peu qu'elle soit utile ; elle doit plaire ; ce n'est pas assez d'y exprimer le sens d'un ouvrage, si l'on n'en rend encor toute la force & tout l'agrément ; si l'on ne lui en prête même dans les endroits où il en manque. (cxlij)

Surtout, les épopées d'Homère ne sont pas dénuées d'erreurs que le traducteur moderne est tout à fait en droit de corriger ou d'améliorer. Toutes les raisons sont donc réunies pour que la Motte puisse proposer une telle version.

> Entend-t-on que le Poëte traducteur ne puisse rendre le fonds, la substance des pensées du Poëte original ? Il n'y a pas d'apparence qu'on le veüille dire, cela est trop évidemment faux. Entend–t-on seulement que pour peu qu'on [cli] change l'original, on le défigure ? […] Voilà la traduction d'Homere formellement interdite aux Poëtes ; mais j'appelle de ce principe, & j'en pose un tout opposé. Homere est quelquefois si défectueux en ce qu'il a pesé & dit, que le traducteur prosaïque, & le plus déterminé à être fidelle, est souvent contraint de le corriger en beaucoup d'endroits. Je le prouverois aisément par l'exemple même de Madame Dacier. Ce n'est donc pas un si grand malheur à un Poëte qui traduit Homere, de ne pouvoir être aussi litteral qu'on peut l'être en prose. Je crois même qu'on pourroit mettre à profit cette impuissance ; qu'en cherchant des équivalents, on découvriroit quelquefois mieux, & que la difficulté de ren[clij]dre les choses telles qu'elles sont, conduiroit à imaginer la maniere dont elles doivent être. C'est du moins dans cette opinion que j'ai traduit Homere. (cl-clij)

Théorie qui tient bien de la position des Modernes, du degré d'autorité conféré au texte à traduire et, enfin, de l'idée du progrès qui fait de l'époque un moment de « prospérité ainsi que d'épanouissement intellectuel et artistique sans précédent » (Tran-Gervat et Weinmann 2014, 276).

Quoique Sainte-Palaye ne soit pas confronté à un texte classique, son approche des poèmes des troubadours n'en demeure pas moins marquée par ces positions. S'il semble influencé, à certains égards, par des conceptions semblables à celles de Mme Dacier, cela ne l'empêche pas de s'essayer à la traduction en vers. Ce passage de la prose à la versification n'est pas courant. En général, il ne s'agit que de quelques vers, comme si, finalement, le traducteur s'était surtout intéressé au sens des poèmes ; à moins qu'il n'ait tout simplement pas eu le temps de travailler davantage ce type de traduction.

Au-delà du plan strictement traductologique, l'examen de ces quelques petites traductions est intéressant pour les informations qu'elles apportent sur une des facettes de la réception de l'érudit : déterminer les raisons qui l'auront conduit à passer aux vers est tout à fait éclairant sur le regard posé sur les poèmes et les qualités qu'on lui reconnait. Cela revient à poser la question : aux yeux de l'érudit la versification a-t-elle vocation à diffuser un sens ou une forme du poème que la prose n'était pas à même de rendre ?

Par ailleurs, ce changement de méthode est également significatif, à notre avis, de la dimension plaisante que Sainte-Palaye veut associer à sa publication. Jusqu'à présent, ce dernier projettait à notre avis de transmettre à la fois quelques textes en langues source pour diffuser ce qu'une version française aurait masqué, ainsi que des traductions en prose, semblables à celles que nous avons définies plus haut, pour faire connaître les thèmes et les formes des poèmes. Autant de moyens de diffusion qui, en dépit du caractère agréable d'une belle prose ou du plaisir d'un public francophone moderne de déchiffrer l'occitan médiéval, pouvait peut-être paraître très érudit aux yeux de Sainte-Palaye. On peut donc supposer que la traduction en vers pouvait sans doute avoir l'avantage de proposer au public un substitut esthétique attrayant compensant la perte de virtuosité de la prose. Un substitut esthétique qui avait probablement partie prenante dans la réception et l'émotion ressentie par le public médiéval et le traducteur, d'où la recherche d'un moyen pour compenser cette perte et faire sentir aux lecteurs modernes (peut-être auditeurs si Sainte-Palaye envisageait la lecture de ses traductions pendant des salons) le délicat esthétisme du *trobar*. Nous y reviendrons.

La traduction versifiée justifiée par un critère formel

Dans quelques cas, des annotations de l'érudit justifient le changement de méthode pour effectivement diffuser un trait stylistique ou formel qu'il aurait été difficile, voire impossible, de rendre par de la prose. Un commentaire dans le ms. 3283, f. 224, par exemple, laisse entendre que l'incipit du sirventes *Sendatz vermeills, endis e ros* (BEdT 365,001) de Peire del Vilar devrait être traduit en vers pour mieux en rendre le style *poëtique* en français.

> Après –avoir un portrait poëtique du spectacle de la guerre qu'il faudra mettre en vers, l'Auteur se réjouit de ce qu'il le verra bientost puisque le Léopart (Roy d' Angleterre) paroist s'avancer ici pour moissoner les fleurs (de lis), c'est-à-dire le Roy de France .

Selon l'*Encyclopédie*, il faut comprendre par *poëtique*, un style consistant en

> des images ou des figures hardies, par lesquelles le poëte imitateur parfait peint tout ce qu'il décrit ; & donnant du sentiment à tout, rend son image vivante & animée. Ce *style poétique*, qu'on appelle autrement *style de fiction*, inséparable de la Poésie, & qui la distingue essentiellement de la prose, est le style & le langage de la passion ; c'est-à-dire, de cet enthousiasme dont les Poëtes se disent remplis. (Jaucourt 1765,849)

La première version française du poème est un commentaire, à notre avis.[251] En tout cas rien ne prouve qu'il s'agisse d'une *presque traduction* ou traduction. Si nous ne nous trompons pas, alors la définition de *poëtique* proposée par Jaucourt nous éclaire bien sur les raisons justifiant une traduction en vers. À ce style *poëtique* est associé la poésie, sous entendu, versifiée puisqu'elle diffère de la prose. Le commentaire de l'érudit n'était donc guère approprié pour rendre la qualité esthétique du poème : plus que le sens, c'est le style que Sainte-Palaye aurait voulu transmettre ici, d'où la solution de la traduction en vers.

Nous n'avons malheureusement pas trouvé cette traduction versifiée dans les manuscrits de l'érudit : on ne peut donc pas juger du résultat. Le troubadour Peire del Vilar n'apparaît même pas dans l'*Histoire littéraire*, mais cela ne surprend guère étant donné l'objectif éditorial de Millot, principalement intéressé par le sens des poèmes.

Dans un autre exemple, encore extrait du ms. 3283, Sainte-Palaye passe cette fois à l'acte. Une phrase traduite au centre d'un commentaire sur la chanson *Ara qu'es lo gais pascors* (BEdT 319,002) de Paulet de Marseilla, est soulignée et reprise en marge, de sorte qu'elle devient des vers dont les finales rimes.

> Il adjoute que rien ne peut le séparer de celle qu'il aime, pour qui nuit et jour il soupire* -\ tant il l'aime et tant la désire. * \\ + Je l'aime tant et tant la désire Que nuit et jour je pleure et je soupire // [252] (f.230)

[251] Le texte de base est la version du recueil **G**, ms. 3094, f. 481.
[252] Dans la colonne de gauche du manuscrit, le marquage des vers français est signifié par un retour à la ligne : Je l'aime tant et tant la désire

Un commentaire achevant la presque traduction justifie cette mise en vers au motif qu'ils forment un refrain à la fin de chaque couplet : « (ces deux vers sont repetez en refrain à la fin de chaque couplet./. ». Comme dans notre précédent exemple, donc, la traduction versifiée est motivée par un critère formel paraissant important aux yeux de l'érudit et, peut-être, primordial pour sauvegarder l'esthétique, le style voire même le sens émotionnel du poème dans une certaine mesure. Ces raisons sont tout à fait intéressantes car il ne s'agit pas d'amender les défauts de l'auteur, comme l'expliquait La Motte en adaptant Homère en vers français, ni de conformer le poème au goût d'un nouveau public. L'objectif est de préserver quelque chose de la forme et de l'esthétique du poème, parce que ce quelque chose a une certaine importance pour le traducteur. De toute évidence, ici, le retour des vers a fait comprendre au traducteur que ces vers constituaient un refrain : une reprise encore liée à l'époque à la musique et à la poésie si l'on en croît la première partie de la définition de l'*Encyclopédie*.

> reprise de quelques mots, ou même de quelques vers, qu'on repete au bout du couplet d'une chanson, d'une ballade, d'un chant royal, d'un rondeau, triolet, ou autre poésie françoise semblable. Les Italiens l'appellent dans leurs airs *ritornella*. Ce mot vient peut-être de *referaneus cantus*, chant qui revient toujours ; ce qu'il y a de plus sûr, c'est que le *refrain* doit être naturellement agréable, plaisant & ingénieux. (Jaucourt 1765, 900)

Rien n'empêche donc de supposer que Sainte-Palaye aura traduit ce refrain parce qu'il lui aura plu ou alors, parce qu'il était aussi rattaché à la musicalité de la chanson et créait par lui-même une mélodie qui s'ajoutait à celle de la rime. Genre qui préoccupe, on s'en souvient, les théoriciens à l'époque.

Par ailleurs, si sur le plan strictement traductologique on ne remarque pas d'erreur dans cette traduction, le procédé s'accompagne quand même de changements : l'inversion des propositions pour satisfaire la logique française.

Texte de base (ms. 3091, f. 58)	**Version française**
Que nueyt e iorn en sospir	Je l'aime tant et tant la désire
tan l'am e tant la dezir	Que nuit et jour je pleure et je soupire

La traduction versifiée sans justification apparente

Dans d'autres cas de ce genre, le passage en vers n'est accompagné d'aucune justification, si bien qu'il faut conjecturer les raisons du traducteur. On lit par exemple dans le ms. 3283, à la fin de la *presque traduction* une petite note suggerant qu'une traduction en vers serait appropriée pour rendre la chanson *Tot francamen, domna, veing denan vos* (BEdT

Que nuit et jour je pleure et je soupire.

326,001) de Peire de Barjac : « Cette pièce pourroit estre traduite en vers ./. » (f. 244v). Toutefois, aucune information sur le style ou la forme du poème justifiant ce choix traductologique ne suit, comme si, finalement, l'emploi du vers était conditionné à des impressions sensibles et émotionnelles propres au lecteur. À l'instar de l'exemple du sirventes de Peire del Vilar, le traducteur ne paraît pas avoir eu le temps d'effectuer cette traduction en vers.

Mais d'autres petites transpositions en vers figurent dans les manuscrits sans justification. Ils peuvent aussi préserver un aspect formel du poème, mais ils paraissent parfois manifester le désir de rendre des effets musical et rythmique accompagnant et redoublant le sens des vers : des effets que la prose n'était pas à même de rendre. Surtout, ces traductions ne relèvent pas toujours de la galanterie, pour paraphraser Sainte-Palaye ; le vers n'est donc pas une forme associée exclusivement à la réception et transmission de la chanson ou tout propos adressé aux dames.

La *presque traduction* du sirventes *Dalfin, ieu·us voill deresnier* (BEdT 420,001) de Richart I. von England totalement rédigée en prose est interrompue par une traduction de deux vers. Ils ne correspondant pas à un refrain selon le texte de base de **C**.

ms. 3092, f. 300v-301r	**ms. 3284, f. 150**
En cor uos uoil demandier D'ussoire sil uos set bon Ni sin prendretz uenieison \\ vengence // Ni loaretz soudadier \\ louerez soudoyerez gagerez// Mas una ren uos outroi Si be'm fausastes la loi \\ manquates de parole // **Bon gerrier a l'estendart** **Troueretz le Roi Richart** Je uos ui au comencier Large de gran mession \\ mise depense // Mes puis –puis trouez ocheison [301r] Que por fortz chastel ˌleuierˌ \\ prendre pe assieger château // Leisastes dondon e donnoi \\ pe machines de guerre pe valeur ou combat // E corz e segre tornoi [...] \\ pe courses incurtions //	Il leur demande comment ils se trouvent d'Issoire ; et s'ils soudoyeront des trouppes pour sen vanger : il leur promet que si ils luy ont manqué de foy Ils trouveront le Roy Richard Bon guerrier a l'etendart. Il les avoit trouvez au commencement genereux et desinterresses : mais pour elever des châteaux ils ont abandonné les Dames, la galanterie, Cours, et Tournois.

Aucune note dans le recueil **C** n'annonçait que ces vers intéressaient particulièrement Sainte-Palaye sur le plan littéraire, formel et stylistique. Leur traduction versifiée insérée au sein de la prose est donc un choix tardif qui trouve certainement ses motivations dans l'effet stylistique que créé le prosimètre : la menace a d'autant plus de force et d'effet sur le lecteur qu'elle est en vers et qu'elel peut facilement être retenue par les lecteurs grâce à la rime. De

notre point de vue, le choix de traduction en rime s'explique par l'effet qu'il pourra avoir sur les lecteurs.

Sur le plan traductologique, aucune critique n'est vraiment à l'érudit : le changement de personne entre le verbe en ancien français *troueretz* (P5) et en français moderne *trouveront* (P6) et l'inversion des vers sont les seules remarques à faire et sont justifiées par les exigences syntaxiques françaises ainsi que la cohésion et la cohérence de la *presque traduction* encadrant les deux vers.

Toutefois, le geste de Sainte-Palaye n'en demeure pas moins anodin. Au-delà du changement de système linguistique, le choix de la prose et du vers est aussi un changement participant à la « mobilité du texte » (Chartier 2021,13).[253] Ce faisant, Sainte-Palaye révise encore sa posture de traducteur (comme La Motte finalement) et se fait autant translateur que créateur. Hormis le fait que toute traduction est en soi une nouvelle création, le choix de mettre en relief la menace par l'emploi des vers est une forme d'adaption du poème tirant du côté de la réécriture. Et même si l'on ne peut acerter que l'érudit aurait peut-être transmis cette version dans son ouvrage final, s'il avait pu en superviser la confection, le fait est que le manuscrit porte la trace de cette réception passagère, plus créative que fidèle à la lettre et la forme du texte.

Un exemple du même type s'observe au f. 275 du même manuscrit ; le texte concerné est une *dansa* anonyme : *Pres soi ses faillencha* (BEdT 461,198). Il s'avère d'autant plus intéressant que les vers français s'insèrent, cette fois, dans un texte présenté comme une traduction (donc en prose) faite à partir de la version de **G**.

ms. 3097, f.365[254]	**ms. 3284, f. 275**
Pres soi ses faillēcha en tal beuolēcha dō ja no m'partrai eqā m̃prē souenēcha d'amor ossi m'uai \\ com(m)ent // tot qan uei me^{s} dšplaszencha \\ deplaisance // e tormentz q^{i}eu n'hai m'agēcha \\ -\plaist// p̧ leis qieu am mai Hai e|s'enbrieu no la uei \\ dans peu en bref // brieumē mōrai En ¸amor ¸londana¸ \\ eloignée // ¸ha dolor ¸pbdana¸ \\ probdana prochaine // p̧ mi eis ai\eissai	Je suis épris de tel amour dont jamais je ne me détacherai : et quand je me rappelle comment vont mes amours, tout me tourne a deplaisance : mais ce tourment me plaît encore pour celle que j'aime encore davantage. Ha si dans peu je ne la voi, Dans peu s'est fait de moi. (je mourrai) D'amour lointaine, douleur est prochaine. Je l'éprouve par moi même qui sept jours de la semaine soupire et dis helas ! que je fusse plustôt mort ; les chemins sont ouverts et je ne puis aller : il faut que j'attende ici. Ha si dans peu &c.

[253] « La mobilité des oeuvres provient, également, de leurs migrations entre les genres textuels. »

[254] Nous appliquons les mêmes critères d'édition qu'avant. Nous nous appliquons à conserver les abréviations non résolues car il s'agit d'un trait typique de ce copiste. Nous n'éditons que les commentaires de traduction de Sainte-Palaye et les rares collations.

Q̓ set jor\s/ đ la setimana
sospir en dis hai
mortz foss ieu q̨l uia esplana
qar nō hai raszō certana
dānar so|atē lai
Hai s'enbrieu

L'examen de ces deux premières strophes révèle que les vers traduits constituent un refrain : une caractéristique constituant déjà une raison suffisante pour choisir la forme versifiée. Mais du fait que Sainte-Palaye ne mentionne pas cette justification et qu'il change de méthode au sein même de sa traduction en prose – forme que nous pensons être un des moyens choisis pour transmettre les poèmes –, nous pensons que d'autres raisons ont pu appeler la forme versifiée. À l'intar de l'exemple d'avant, le résultat final est un prosimètre : la forme versifée met ainsi en relief le refrain assurant la musicalité de la *dansa*.[255] Toutefois, le traducteur n'a pas seulement voulu mettre en évidence le retour du refrain. La rime aura très bien pu être choisie pour faciliter la mémorisation des vers. En outre, le genre étant particulièrement lié à la musique, la danse, de même que le refrain, il n'est pas impossible que la rime ait été perçue comme le meilleur moyen de rappeler le souvenir de ce rattachement.

Mais une fois encore, en préférant conserver la forme condensée, « agréable, plaisant[e] & ingénieu[se] » (Jaucourt 1765, 900) du refrain, le traducteur a délibéremment accepté de sacrifier une partie du sens originel. La traduction n'est pas littérale. Le traducteur modifie le vocabulaire, on le voit, pour satisfaire l'homophonie finale française en [wa].

> Ha si dans peu je ne la voi,
> Dans peu s'est fait de moi (je mourrai)

L'euphémisme de la version française est une solution de compensation : le traducteur perd du côté du sens, les parenthèses encadrant la traduction fidèle sont le signe de ses scrupules.[256] Mais cette perte est sentie comme moindre face celle que provoquerait à l'échelle du poème entier une traduction en prose de ce refrain. La traduction similaire, « dans peu », de lexies pourtant différentes, *en brieu* et *brieume(n)*, crée une répétition inexistante dans le texte originale. Figure de construction dont les effets pathétiques en contexte lyrique sont assurés en français.

En fin de compte, la traduction multiforme proposée par le traducteur ne correspond plus au texte de base : d'une part parce qu'elle allie prose et vers alors que le poème initial n'en a

[255] Sainte-Palaye est d'ailleurs parfaitement conscient du genre du poème, un commentaire précédent sa traduction l'indique : « Ms. Q. Piece CXXX. intitulée Dansa, sans nom d'auteur ».
[256] Le traducteur est sans doute tiraillé entre le rendu du sens et le rendu de la musicalité et de l'esthétique du texte.

qu'une[257] ; d'autre part, parce qu'en plus de transformer les significations des lexies de traduction pour satisfaire la rime, le traducteur tend aussi à transformer le style des vers par l'ajout de cette figure microstructurale. Certes, l'extrait est bref, mais on y observe quand même ce petit travail de réécriture dont l'objectif nous paraît surtout être stylistique. Objectif, qui plus est, que nous n'avions pas encore relevé jusqu'à présent dans les commentaires ou *explications*, *presque traduction*, *traduction littérale* et *traduction*. Le travail de la traduction versifiée n'est ainsi pas semblable à celui de la traduction, il est l'occasion de retravailler le style pour créer de nouveaux effets chez le lecteur ou pour compenser ce que celui-ci ne pourrait pas percevoir s'il lisait le texte dans son original ou avec la prose. Reste alors à déterminer si Sainte-Palaye demeure encore le traducteur des troubadours – position que La Motte se prête quoiqu'il admette aussi qu'il adapte beaucoup Homère et qu'il s'affranchit de certaines contraintes de la traduction – ou si, devançant de plusieurs années Fabre d'Olivet, il devient lui aussi un nouveau troubadour. Nous voulons dire par là, un créateur plus ou moins conscient de son geste qui, se fondant sur un premier patron poétique, propose au public une nouvelle création poétique censée être l'œuvre des anciens poètes d'oc.[258]

Ce passage de traducteur à créateur est encore plus flagrant dans la traduction de la première strophe de la chanson *Amors, e ! que·us es vejaire* (BEdT 070,004) de Bernart de Ventadorn : « Traduction du 1er. Couplet de la Piece de B. de Ventadour B. 31. ».

ms. 3092, f. 40v	**ms. 3281, f. 213v**
v.1 Amors qe vos es –vea veiaire \\ e queus E A //	Amour qu'en pensez vous
v.2 Trobaz vos fol mais qe me \\ que Trobatz pus folh mas quan me A Non troba fol mas quan me E //	Est il un plus grand fol que moi
v.3 Vos volez q'eu sia amaire \\ cuiatz donx E A //	Quoi vous voulez que je sois amoureux
v.4 Et qe ges +non trob merce \\ noi trob A //	Et vous ne voulez pas que je sois ecouté
v.5 Cho qe'm comandaz a faire \\ Que quem comandetz A //	Je ferai donc ce que vous m'ordonnés
v.6 Farai q'aissi'm coue \\ ieu caissis E A //	Je le ferai puis qu'il le faut ainsi
v.7 Ma uos no ista gues be \\ p ges pas non o faitz ges be A Mas aiso non estai be E //	Je le ferai ; mais il est inhumain
v.8 Qe'm fachez tot jorn mal traire \\ fassatz tostems E A //	De vouloir que toûjours je vive malheureux.

[257] Nous excluons encore ici le fait que toute traduction, quelle qu'elle soit, est un nouveau texte, dont la lecture et les significations différeront avec plus ou moins d'intensité de ceux du texte original, en raison de l'univers culturel des lecteurs, de l'univers de signification et d'émotions éveillé par chaque lexie etc. Nous voulons surtout dire que le traducteur modifie encore plus le poème que de coutume parce qu'il le fait passer d'un texte à forme unique (prose ou vers) à un texte à double forme.

[258] Nous établissons un parallèle avec Fabre d'Olivet parce que ce dernier a justement joué de cette surpercherie littéraire pour faire lire à ses lecteurs des poèmes qu'il avait lui-même composés. Sainte-Palaye ne pense ni ne cherche à piéger ses lecteurs ainsi ; ce n'est pas encore le temps de la supercherie littéraire en France. Mais ils ont en commun ce geste de création poétique dont le point de départ, sinon le modèle, est le poème médiéval occitan.

On mesure ici de quoi le poète Sainte-Palaye est capable et il est probable que, s'il en avait eu le temps, il aurait traduit en vers davantage de chansons ou de strophes d'autres formes poétiques.[259] Cette nouvelle version du texte figure dans la partie gauche de la page, en face d'une explication globale du poème : signe, donc, que la traduction versifiée est la forme de transmission la plus aboutie du poème même si elle n'est pas parfaite à plusieurs titres.

Comme dans notre exemple précédent, on est ici très loin de la traduction littérale. Le verbe du v. 2, *trobaz*, est complètement omis au profit d'un impersonnel, de sorte que la structure de l'interrogation est modifiée : « Trobaz vos fol mais qe me » (« trouvez-vous plus fou que moi ») vs. « Est il un plus grand fol que moi ». Mais c'est surtout à partir du vers 3 que le texte est véritablement retravaillé. Le traducteur conserve à peu près la structure syntaxique et les lexies du vers occitan, « vous voulez que je sois amoureux », mais il ajoute le pronom *quoi* absent de l'original pour mieux signifier à son lecteur qu'il s'agit d'une modalité exclamative. Le vers 4 ne reprend pas la conjonctive occitane « qe ges non trob merce » soit « que je n'obtienne pas de merci ». À la place, le traducteur répète le verbe *vouloir*, nié cette fois pour, peut-être, mettre davantage en exergue le paradoxe que le troubadour énonce : « [Amour] vous voulez que je sois amoureux // que je n'obtienne pas de merci ». L'évincement du substantif *merce* ou *merci*, terme pourtant important dans ce contexte lyrique, s'explique probablement par la recherche de la rime [e] entre *écouté* // *ordonnés*. Tentative peu concluante à l'échelle de la strophe : abcddefc. On suppose que le traducteur a tenté, autant que faire ce peu, de satisfaire l'homophonie finale des vers, mais les scrupules éprouvés lorsque cette exigence trahissait un peu trop le sens du texte ont sans doute été très fort. Toute modification surpassant l'heuphémisme, la litote, périphrase ou une reformulation[260] pas assez approchante de l'original a été abandonnée, on le voit. Le vers 1, par exemple, ne rime pas avec le suivant, vous // moi [u / wa], ni avec aucun autre d'ailleurs. C'est donc que le sens, conserve toujours une certaine importance pour l'érudit et que, contrairement à un La Motte, le texte, tout modifiable qu'il soit pour assurer le succès de sa transmission conserver sans doute toujours une autorité certaine qu'il faut respecter.

Les transformations se poursuivent encore dans la suite de la strophe. Au v. 5, le verbe final est déplacé au début du vers français sous forme conjugué pour permettre au verbe *ordonnés* (*comandaz*) d'assurer l'homophonie en [e] avec écouté ; mais aussi pour insérer une

[259] On trouvera en annexe quelques autres exemples de traductions en vers.
[260] Au vers 3 « que je sois ecouté » : le troubadour réclame généralement la merci de la dame. On suppose donc qu'*être écouté* signifie *que j'obtienne sa merci*, et inversement que *ne pas être écouté* signifie *qu'elle ne me donne pas ma merci.*

nouvelle figure de construction. C'est-à-dire une nouvelle répétition et même une anaphore variant très légèrement sur les trois vers 5, 6, 7 avec le pronom *le* : je ferai / je le ferai / je le ferai. Comme dans le cas précédant, cette figure est inexistante dans le texte occitan, son insertion dans la version française crée un effet stylistique qui n'échappera pas au lecteur moderne et créera chez lui une impression que le public médiéval n'aura pas connue puisque la répétition était absente du texte médiéval.

Les vers 7 et 8 paraissent à première vue mal traduits, en particulier le premier : « Ma uos no ista gues be » (« mais il ne vous va pas [de me faire toujours souffrir] ») rendu par « il est inhumain ». Mais comme dans les cas étudiés plus haut dans la partie des traductions, il s'agit à notre avis d'un choix motivé par la compréhension de l'érudit et par sa perception du comportement de la dame. Le comportement inhumain de celle-ci n'est, à près tout, qu'une variante de la dame cruelle ou belle dame sans merci d'Alain Chartier que Sainte-Palaye connaît bien.

Malgré, donc, le souci de préserver le sens du poème occitan, le traducteur change parfois de posture pour réécrire le texte. Bien sûr, le passage en vers n'est pas toujours réussi en raison des scrupules du traducteur. Il n'empêche que le texte est assez retravaillé pour qu'il ne s'agisse plus complètement de la chanson de Bernart de Ventadorn. Les raisons ayant motivée cette réécriture ne sont pas spécifiées par Sainte-Palaye, mais les ajouts stylistiques nous font comprendre que l'objectif est bien d'assurer la beauté et la réussite de la transmission du texte. Le traducteur est conscient que la prose ne suffira pas à assurer le succès de son œuvre, il faut aussi proposer une forme plus agréable à l'œil et à l'oreille. A notre avis, le souci va même encore plus loin, les vers, la réécriture, les ajouts de figures sont aussi un moyen à peu près sûrs de susciter une émotion au lecteur. Il faut que le lecteur puisse ressentir le poème comme l'éditeur, traducteur, enfin lecteur Sainte-Palaye a pu le faire, et la forme versifiée, propice aux inversions et figures de construction est sentie comme le meilleur moyen de parvenir à cet ultime et périlleux objectif de transmission.

Le souci de Sainte-Palaye, si nous ne nous trompons pas, est particulièrement novateur. Jusqu'à son travail, personne ne s'est encore soucié de la valeur littéraire de ces poèmes et encore moins de leurs effets sur les lecteurs. Seul a compté leur intérêt philologique. L'académicien est le premier parmi la branche de provençalistes à laquelle il appartient à pousser aussi loin le travail de transmission et à tant s'inquiéter de la valeur littéraire et de l'effet sensible du poème sur les lecteurs qu'il cherche, à notre avis, à s'assurer que cette transmission sera opérante. Il ne s'agit pas seulement de transmettre des poèmes en langue source ou en prose

dans la langue cible ; il faut aussi que le public perçoive sensiblement l'œuvre, la goûte, et l'apprécie.

2. Les traductions dans l'*Histoire littéraire* de Millot

En ce qui concerne les traductions de l'*Histoire littéraire des troubadours*, elles proviennent des manuscrits de Sainte-Palaye comme l'immense majorité des matériaux constituant l'ouvrage. Si les formes qu'elles adoptent ne sont pas aussi variées que dans les manuscrits, Millot a plutôt bien suivi la consigne de son prédécesseur : il a lui aussi compris que le moyen le plus adéquat de transmettre les poèmes est la traduction. Ce qui, d'un autre côté, ne l'empêche pas non plus d'ajouter la paraphrase comme autre type de médiation des poèmes.

On se méprendrait pourtant en concluant, après un rapide parcours des tomes de l'*Histoire littéraire*, que Millot aurait fidèlement suivi toutes les traductions de son prédécesseur ; et, surtout, qu'il se serait employé à diffuser la lecture de celui-ci grâce à ses versions françaises des textes. Dans son *Histoire générale de Provence*, Jean-Pierre Papon laisse effectivement entendre que l'abbé Millot aurait retouché certains textes :

> […] depuis que M… a fait jouir le public du travail de M. de Sainte-Palaye, auquel il a donné du prix [xxiv] par les agrémens du style, & par les réflexions judicieuses qu'il y a semées. (1777, xxiij-xxiv)

Mais Eleonora Vincenti juge cet éloge très exagéré car, d'après elle, la comparaison des versions manuscrites avec celles des volumes publiés ne révèleraient que très peu de différences. Les unes comme les autres seraient tout autant approximatives (1963, 309).[261]

Position à laquelle nous ne souscrivons pas entièrement. Ses explications ne tiennent pas compte des différentes formes de transmission des textes observables dans les manuscrits. Or, il apparaît clairement que la précision traductologique entre une *explication*, une *presque traduction* et une *traduction* (littérale ou plus libre) n'est pas la même. Surtout, la fidélité au texte source dépend de l'autorité conférée à son auteur : souvenir de la Querelle des Anciens et Modernes et des théories défendues par chaque camp, le degré de fidélité qu'il faut avoir pour traduire ne correspond en rien à nos critères actuels. Plus précisément, il faudrait même encore distinguer au sein des traductions de l'érudit celles qui seraient littérales de celles qui seraient

[261] « La lode del Papon al Millot, per averci offerto le traduzioni del Lacurne "en y ajoutant les agréments de son style", non è molto meritata ; infatti, confrontando i manoscritti dell'Arsenal col testo stampato, non si trovano grandi differenze. Le traduzioni sono molto approssimative, per l'espresso desiderio di adeguarsi, o anzi per innalzarsi al gusto dell'epoca del traduttore [...] » (« L'éloge de Papon à Millot, pour nous avoir offert les traductions de Lacurne "en y ajoutant les agréments de son style", n'est nullement méritée ; en effet aucune grande différence ne ressort de la confrontation des manuscrits de l'Arsenal avec le texté publié. Les traductions sont approximatives à cause de la volonté impérieuse du traducteur de s'adapter, ou plutôt de correspondre au goût de son époque [traduction personnelle]. »)

plus libres, en gardant à l'esprit que Sainte-Palaye est en France, après la famille Galaup de Chasteuil,[262] le premier à se lancer dans une telle entreprise de traduction des troubadours, sauf erreur de notre part.

En conséquence, peu de lecteurs ont déjà lu des extraits, voire des poèmes entiers, du *trobar*. Inconnus et exotiques par leur langue et leur âge, leur traduction dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle pour un public francophone parisien, ne constitue donc en rien une simple « épreuve de l'étranger » pour reprendre le mot de Berman (cité dans Chartier 2021, 15), où le traducteur se contenterait de rendre intelligible ce qui est trop éloigné pour être compris sans médiation. La lecture des troubadours nécessite des traductions telles, qu'elles puissent non seulement être comprises linguistiquement mais aussi culturellement, sensiblement, et littérairement. Plus que de vouloir à tout prix correspondre au goût de son époque, le traducteur cherche aussi et surtout, à notre avis, à assurer la réception des poèmes en les actualisant.

Mais le fait est que cette actualisation, cette lecture du traducteur tend à disparaître dans l'*Histoire littéraire* au profit de celle du rédacteur du volume car les textes y sont remaniés, retouchés et parfois trafiqués. Nous ne proposons pas ici une étude aussi détaillée que celle que nous venons de mener pour les traductions des manuscrits ; nous souhaitons seulement comparer les moyens de transmission entre version manuscrite et version publiée pour prouver que les lectures des traductions proposées dans la dernière ne correspondent à celles des premières.[263]

2.1 Les transformations à échelle lexicale : variation des idées accessoires

Le premier phénomène notable entre versions manuscrites et publiées consiste en la transformation lexicale : Millot modifie le vocabulaire des extraits qu'il publie pour des raisons qu'il ne précise pas. Il faut donc, comme pour Sainte-Palaye, conjecturer ses motivations en examinant plusieurs exemples.

À ce titre, l'examen des traductions du sirventes-chanson *Trop ai estat sotz coa de mouto* (BEdT 210,019) de Guillem de Berguedan tenderait à montrer que le rédacteur évince les lexies au sens bas et aux connotations négatives. La traduction de Sainte–Palaye se trouve dans le ms. Paris, BnF Arsenal 3092 mais, comme ce manuscrit est en mauvais état, nous avons consulté sa copie, le ms. Paris BnF Moreau 1585 au f. 378v-379r, mieux conservée. Quant à la version publiée, elle se trouve dans le volume 2, p. 379.

[262] Sainte-Palaye ne s'est pas servi de ces traductions pour s'aider dans son travail. Rien ne l'indique en tout cas dans ses manuscrits.
[263] Un travail plus développé pourrait être mené sur ce sujet.

Version manuscrite	Version publiée
je fourbis chaque jour la mienne par l'amour - \de lui. Je lui plaçai joliment des cornes sur son chapperon […] Envoi. Je me donne a vous brave D^{e} de Berga vous estes l'or le plus pur, et votre mari merde.	Dans une autre chanson, il paroît se vanter d'avoir eu les faveurs de sa belle-sœur : ce qui occasionna un duel entre lui & son frere. Il s'applaudit « d'avoir joliment placé des cornes sur le chapeau de ce frere, qui ressemble à un vieux Juif sortant de la Synagogue. » Il dit dans l'envoi : « Je me donne à vous, brave dame de Berga ; vous êtes l'or le plus fin, & votre mari n'est qu'ordure. » (Berga étoit le fief principal de la maison de Bergedan, qui en tiroit son nom.)

Nous nous intéressons surtout à la traduction de l'envoi, différant complètement de la proposition du manuscrit en ce qui concerne le dernier substantif de la phrase : « et votre mari merde » vs. « & votre mari n'est qu'ordure. ». La leçon occitane de **D** au f. 437 est pourtant formelle : « vos es fis aurs // E uostre marritz merga \\ pe merde// ». C'est bien le nom *merga* qui y figure, dont la traduction est bien celle proposée par Sainte-Palaye de son chansonnier jusqu'à son manuscrit de traduction. Il n'y a pas d'erreur, la proposition de Riquer va d'ailleurs aussi dans ce sens (1953, 270).[264] Les motivations de Millot quant à ce changement ne sont pas difficiles à déterminer, la lexie est déjà à l'époque exclue de tout discours un tant soit peu littéraire, poétique et raffiné. Sa perception chez les locuteurs est même semblable aux termes obcènes que l'on cherche à éviter selon le *Dictionnaire universel* :

> On évite l'usage de ce mot, ausis bien que des termes obscenes, parce qu'il donne des idées qui blessent les imaginations delicates. (1690, vol.3)

Étant donné les souvenirs du lexique précieux irrigant encore les productions littéraires, de même que la posture de Millot, académicien et abbé préoccupé par les bonnes mœurs de ses contemporains, on n'est donc guère surpris de ce changement. Il n'est, en fin de compte, que le reflet d'une pratique stylistique du siècle. Du point de vue de la réception du texte, le phénomène est intéressant : l'éditeur sert ici de filtre entre le philologue - traducteur et le public dont il faut ménager la sensibilité. Plus que la vérité du texte, c'est la la perception des lecteurs qui compte, quitte à faire pâtir l'image réelle du poème.

[264] « A vos me entrego, buena dama de Berga: vos sois oro puro, y vestro marido mierga. » ([traduction personnelle] « je me donne à vous, chère dame de Berga, vous êtes l'or pur, et votre mari la merde »).

Le cas est similaire pour le vers cité au-dessus : « Je lui plaçai joliment des cornes sur son chapperon » devient « d'avoir joliment placé ds cornes sur le chapeau ». La traduction *chapperon* avait été fixée dès la première confrontation du philologue avec le texte dans le chansonnier **D** (l'érudit y avait noté en marge une proposition de traduction de *capairon*). Une proposition, somme toute, bien correcte d'après les dictionnaires. Sainte-Palaye était d'ailleurs sûr de sa traduction, puisqu'il l'avait gardée au moment de rendre compte du texte dans ses manuscrits de traduction : « Gen li pauzei los cornz el capairon \\ chaperon // ». Néanmoins, on peine un peu plus à comprendre pourquoi Millot a jugé cette substitution pertinente. Aucune connotation ni sens ni pratique stylistique ne paraît le justifier et, dans les dictionnaires, aucune prescription n'apparaît quant à son interdiction dans les textes littéraires. Seule y figure une petite indication concernant l'ancienneté du terme et de son référent. Jaucourt et Lenglet parlent dans l'*Encyclopédie* des « chaperons d'autrefois » en dressant l'histoire du terme ; ce qui, finalement, nous fait supposer que le changement du rédacteur se justifie par la volonté de rajeunir le texte grâce à des mots de civilation plus proches de ceux des lecteurs :

> Ancien habillement de teste […] (Furetière 1690, vol. 3)
>
> ancienne coëffure ordinaire en France, qui a duré jusqu'aux regnes de Charles V. VI. & VII. sous lesquels on portoit des *chaperons* à queue, que les docteurs & bacheliersont retenu pour marque de leurs degrés, & les ont fait descendre de la tête sur les épaules. […] (Jaucourt et Lenglet 1753, 178)

Quoi qu'il en soit, aussi infimes qu'apparaissent ces transformations, elles trafiquent d'ores et déjà les traductions et comptes rendus des textes rédigés par Sainte-Palaye. Malgré le caractère inapproprié de *merde*, notamment, ce dernier avait choisi de conserver ce substantif parce que, sans doute, il le sentait fidèle au sens du texte.[265] Par *sens* nous parlons à la fois de la dénotation et de la connotation de la lexie, que la grammaire de Port-Royal conçoit à l'époque comme une idée principale, à laquelle s'ajoute une idée accessoire (Leclerc 1988, 53). Si la version de Millot conserve quelque chose de l'idée de l'idée principale,

> ORDURE. fubst. fem. Saleté, corruption, puanteur. Si l'on voyoit le dedans de nôtre corps, on le trouveroit plein d'ordures, devilains excrements […] (Furetière 1690, vol.2)
>
> MERDE. Subst. Fem. Excrement ; matiere fecale de l'homme. […] (ibid. vol.3)

[265] On retrouve ici son attitude courante face au texte médiéval : Karas avait montré que Sainte-Palaye n'aimait pas modifier le contenu des textes (2009, 89-91). Nous l'avons aussi remarqué, même si pour les troubadorus il y a parfois un peu plus de distance. Globalement, Sainte-Palaye suit une logique de fidélité qui accepte l'actualisation moderne du texte, si cette dernière n'éprouve pas trop la vérité sémantique et narrative du propos.

elle perd toutefois l'idée accessoire, qui donnaît justement à la chute du vers toute sa force : elle mettait en relief la perfection de la dame vis-à-vis de son époux. Les vers occitans opposent le groupe nominal *fis aurs*, aux significations particulièrements positives et atteignant un haut degré dans cette positivité, à un subtantif complètement positionné de l'autre côté de l'échelle connotative. L'opposition des deux extrêmes, visant à mettre en avant les qualités de la dame, fonctionne avec les connotations des termes. Dépourvues de celles-ci, la version de Millot perd une partie de sa force significative en même temps qu'elle laisse croire que cette atténuation est du fait de Sainte-Palaye.

2.2 Le remaniement des poèmes : coupes et variations d'idées principales

Ce genre de transformation est fréquent. On en observera un certain nombre dans les extraits ci-dessous,[266] en notant que les interventions de Millot ne se résument pas seulement à ce seul geste mais consistent aussi en des coupes drastiques de parties entières de strophes ainsi qu'en des reformulations de vers.[267]

La chanson *Lo dous consire* (BEdT 213,005) de Guillem de Cabestaing a été traduite dans le ms. Moreau 1585 f. 407 (c'est bien le mot *traduction* qui est inscrit au-dessus du texte) et reprise par l'abbé dans le tome 1 de l'*Histoire littéraire* à la p. 138.

Version du manuscrit	**Version de l'*Histoire littéraire* p. 138**
[première strophe] Le doux penser qu'amour souvent me donne, Dame, me fait chanter de vous maint vers plaisans, quand je me figure vôtre chere et gentille personne que je desire plus que je ne fais parroître ; et si je m'en separe je n'y renonce pas : sans cesse je vous supplie par vôtre franche bienveillance Dame en qui beauté plaît et s'embellît ; et maintes fois je m'oublie en vous louant et en vous criant merci ; (par les éloges et les supplications que je ne puis me tenir de vous adresser	Les douces pensées qu'amour me donne, produisent la gaieté de mes chants. O vous, dont la beauté me transporte,
[deuxième strophe] Que je sois a jamais maltraité \ haï de l'amour qui me deffend \ vous deffend a moi de vous voir, si jamais mon cœur vers d'autre amour se tourne […]	que je sois maudit de l'amour, si j'en aime une autre…
[troisième strophe, f. 407v] Madame je ne perds point l'idée de vôtre visage et de vôtre dous sou[rire] ni de vôtre merite ni de vôtre joli corps si blanc et si lisse, si poli ; et si la	

[266] Par exemple le passage de « Le doux penser » à « les douces pensées » ; on suppose que l'infinitif substantivé était peut-être déjà désuet à l'époque.

[267] Nous ne traitons pas tous les changements de Millot mais étudions ceux qui nous semblent les plus pertinents dans le cadre de cette étude. Comme nous le disions précédemment un travail plus détaillé s'appuyant sur plus d'échantillons pourrait être mené.

foy me rendoit aussi fidele a Dieu, j'entrerois sans faute tout vif en Paradis […]	Si la foi me rendoit aussi fidelle à Dieu, j'irois tout droit en paradis …
[quatrième strophe] Je n'ai point d'armes pour me deffendre de vos charmes. faites vous un honneur d'avoir pitié de moy ; que Dieu ni ses saints qui le prient […]	Je n'ai point d'armes pour me défendre de vos appas. Faites-vous donc un honneur d'avoir pitié de moi.
[cinquième strophe, f. 408r] Franche Dame debonnaire permettez seulement que je baise vos gans. Je tremblerois d'en demander davantage ; de demander autre chose.	Permettez du moins que je baise vos gants. Je n'ose prétendre à de plus insignes faveurs.

On trouvera en annexe la transcription complète de la chanson illustrant d'un simple coup d'œil la perte textuelle d'une version à l'autre : Millot a choisi de ne tirer de cette traduction que des extraits, reliés entre eux avec plus ou moins d'honnêteté. La correspondance de la première strophe du poème dans l'*Histoire littéraire* ne contient qu'une phrase et une autre proposition indépendante : « Les douces pensées qu'amour me donne, produisent la gaieté de mes chants. O vous, dont la beauté me transporte, […] ». La confrontation avec la version manuscrite révèle la présence d'autres vers entre ces deux phrases. Outre le fait que Millot les a supprimés, il n'a surtout pas signalé à ses lecteurs qu'il coupait et réagençait le texte. En conséquence, la version qu'il propose est trafiquée puisqu'elle donne une image fausse du poème au lecteur, qui n'a aucun moyen de suspecter que ce couplet comportait d'autres éléments. Pire, le phénomène n'est pas isolé. Les correspondances des quatrième et cinquième strophes sont liées dans la version imprimée sans aucun signe avertissant des coupes effectuées. Pourtant, l'éditeur prend soin parfois de signaler ses coupes grâce à des points de suspension comme pour les correspondances des deuxièmes et troisième trophes : « […] que je sois maudit de l'amour, si j'en aime une autre… Si la foi me rendoit aussi fidelle à Dieu, j'irois tout droit en paradis… ».

Plus intéressant encore, il arrive parfois que le remaniement du texte aille beaucoup plus loin. Dans une autre traduction de la chanson *Aissi com cel que baissa·l foill* (BEdT 213,001) de Guillem de Cabestaing (ms. Moreau 1585, f. 409), Millot semble complètement fusionner les cinquième et sixième strophes du poème en reformulant complètement la proposition de traduction de son prédécesseur (*HLT*, p. 139-140) :[268]

Version du manuscrit (409v)	**Version imprimée**
Son merite superieur habite au plus haut appartement de Ma Dame qu'on estime comme la	

[268] On trouvera en annexe la transcription complète de cette chanson avec en regard la version de Millot. On pourra y mesurer des changements (omissions, coupes, ajouts, remaniements, reformulations, réécritures…) semblables à ceux que nous traitons ici.

plus belle qui soit. Dieu la forme par telle industrie qu'elle est aimée de to[us] les bons par tout ou elle montre sa grande beauté et sa valeur, dont elle est plus garni[se] que les meilleures. Elle est si belle et de si bonnes mœurs qu'elle me fait mepriser\ oublier toutes les autres merite et beauté avec politesse sans fausseté ; ensorte que sans manquer a ce que demande la courtoisie, et sans se faire des ennemis, elle en impose aux amants presomptueux, et confesse sa reputation.	Son mérite l'élève à la plus haute région de l'honneur. Jamais on ne vit tant de vertus & tant de grâces. Elle excelle dans l'art de plaire ; sa sagesse imprime le respect aux amans présomptueux, & sa réputation est à l'abri de toute atteinte.

Là encore, le lecteur de Millot est trompé sur la forme et le sens réel du texte. Rien ne lui suggère que la version qu'il lit correspond à une nouvelle version de la chanson, retravaillée par l'éditeur, qui n'a plus grand-chose à voir avec la version traduite par Sainte-Palaye et avec l'*original* médiéval sinon de Guillem de Cabestaing.

Ces coupes et réagements en sont naturellement la cause, mais il faut aussi y ajouter toutes les autres transformations lexicales et syntaxiques pour ne pas dire les réécritures. La première chanson traitée plus haut, par exemple, présente de très nombreuses substitutions de lexies, ayant des conséquences sur le sens du texte telles que celles que nous avons décrites plus haut : « deffendre de vos charmes » *vs*. « défendre de vos appas. ».

Toutefois, ces transformations peuvent s'avérer beaucoup plus graves en ce qu'elles ne concernent pas uniquement les idées accessoires des lexies, mais touchent leur idée principale, leur dénotation : « Que je sois a jamais maltraité \ haï de l'amour » *vs*. « que je sois maudit de l'amour ». Cette occurrence est intéressante dans la mesure où le traducteur a corrigé sa première traduction : *maltraité* devient *haï* écrit en interligne. La correction est tout à fait pertinente étant donné la leçon médiévale : « Totz iorns m'azire // L'amors q(u)e'us mi defen » (recueil **C**, ms. 3092, f. 252). Mais le passage à *maudit* de Millot éloigne considérablement sa version de la traduction de Sainte-Palaye ainsi que de la version occitane, car les dénotations des lexies d'une version à l'autre n'ont plus rien à voir entre elles. La transformation n'opère pas seulement sur un sens accessoire, qui s'ajouterait à l'idée principale et conférerait de la force significative au propos. C'est bien ici le sens premier du texte qui est retouché sans aucune justification tenable comme celles que nous proposions pour notre point d'avant : en ce sens l'intervention de Millot s'apparente plus à une réécriture qu'à autre chose.

Un autre exemple issu de la première strophe conforte notre hypothèse.

Recueil C, f. 252	**Ms. Moreau 1585, f. 407**	***HLT* p. 138**
v.1 Dompna en-au\cui beutatz genssa \\ se delecte se plaist // v.2 Maintas uetz oblit, mei, \\ je m'oublie // v.3 Que laus uos e mercei. \\ lau E //	Dame en qui beauté plaît et s'embellît ; et maintes fois je m'oublie en vous louant et en vous criant merci […]	O vous, dont la beauté me transporte, […]

Outre les omissions ou coupes de Millot, telles que la traduction des vers 2 et 3, constituant déjà en soi des pertes suffisantes pour modifier le sens de la strophe, sa version est également une reformulation complète de la proposition de Sainte-Palaye, dont le sens diffère totalement. L'adresse est à peu près conservée malgré la suppression du substantif *Dame* ; mais le verbe *gensar*, traduit par un doublet dans le manuscrit, est remplacé par *transporté* sans aucune raison apparente. A priori, *plaire* et *embellir* font partie du vocabulaire admis dans les écrits littéraires et, d'après le Dictionnaire de Furetière (vol.1 et 3), rien ne justifiait leur évincement sur le plan connotatif ni sur le plan de l'ancienneté. Aucune étiquette, aucune mention dans leur définition ne suggère qu'ils n'aient plus appartenu à l'usage courant de l'époque, comme *chaperon* par exemple. Par conséquent, le passage à *transporter* trouve ailleurs sa motivation qui, à notre avis, est similaire à celle que nous supposions pour notre précédente occurrence. Lorsque Millot reprend les traductions de son prédécesseur, il ne lit probablement pas le texte source dont elles rendent compte, il ne prend connaissance que d'elles. Ainsi, faute de s'approprier le poème médiéval occitan,[269] il se saisit de sa version traduite. Il s'autorise alors à la modifier parce qu'il ne s'agit toujours que de la traduction d'un texte original, qu'il ne voit pas et pour lequel il n'a pas grande considération. Toutes les retouches et rectifications sont donc possibles selon sa perception du texte traduit et, en particulier, sa sensibilité et de lecteur du XVIIIe siècle.

Combiné aux coupes de la strophe, ce nouveau verbe, *transporter,* permet à Millot d'évacuer le petit portrait qui était dressé de la dame[270] et de passer à ce qu'il considère comme essentiel : l'état du troubadour lui aussi changé par rapport à celui du texte source.

> TRANSPORTER, se dit aussi des violentes agitations de l'esprit. Un homme *transporté* de colere, de joye, d'amour &c. Un amour aveuble de la gloire nous *transporte* hors

[269] Nous évacuons ici toutes les questions relatives à la version d'auteur du poème pour aller droit à notre but, quoique nous ayons conscience de l'importance de cette question dans le domaine philologique. Surtout, dans la mesure où les provençaliste du XVIIIe siècle ne se sont pas attelés à ce problème, nous considérons que le texte auquel Sainte-Palaye confère toute autorité est une version médiévale déterminée selon les critères que nous avons définis dans les chapitres 7 et 8. Plus qu'une version d'auteur, c'est à une version d'époque que le provençaliste veut être fidèle.

[270] « vôtre franche bienveillance Dame en qui beauté plaît et s'embellît ».

> de nous-mêmes. Sr. Ev. *Transporté* d'amour & de plaisir. […] (Furetière 1690, vol.4)

L'idée principale de *transporter* ne correspond ni à *genssa* ni à *oblit*. Le changement est gratuit ou, du moins, ne correspond qu'à ce que Millot comprend de l'état du troubadour : il ne s'agit plus d'un poète réclamant la merci de sa dame en admirant ses qualités,[271] mais d'un simple amant ému et agité par ses sentiments. Compte tenu de ce changement et cette perte de sens, il s'agit bien d'une réécriture.

Dans ces deux exemples, l'objectif n'est pas tant de se conformer à des pratiques stylistiques ni de ménager la sensibilié des lecteurs, mais plutôt de retravailler le texte selon l'idée que Millot s'en fait à partir de la traduction. Sa perception du texte est totalement différente de Sainte-Palaye car il est peu probable, on l'a dit, qu'il ait sous les yeux le texte occitan pour vérifier la fidélité de ses propositions. Et quand bien même il jetterait un œil au recueil **C**, il ne serait sûrement pas apte à évaluer ses propositions. Au demeurant, aucun témoignage ne rapporte qu'il ait eu une quelconque connaissance de l'occitan.

Quoi qu'il en soit, on mesure bien ici comment ses traductions glissent, encore plus que chez Sainte-Palaye, du côté de la réécriture. Ce faisant nous comprenons aussi que le degré d'autorité placé dans le texte diverge de celui du provençaliste : l'auteur médiéval et son poème n'en ont manifestement pas assez pour qu'il faille absolument être fidèle au sens des vers. Au-delà même de ce constat déjà tout à fait intéressant en lui-même sur le plan traductologique, cette différence nous instruit aussi un peu plus sur la réception des deux érudits et sur la valeur conférée au texte médiéval. Pour le provençaliste, le poème de Guillem de Cabestaing, bien qu'il ne soit pas antique, possède une vérité et un discours uniques, dont il faut respecter l'unité et le déroulement pour mieux s'en saisir. Pour Millot, il ne s'agit que d'un texte d'une époque peu plaisante dont on pourra tirer ce qu'on voudra. On comprend grâce à cette dichotomie pourquoi et comment la réception de Sainte-Palaye participe à la première étape de la patrimonialisation du *trobar* : reconnaître au texte médiéval une autorité, chercher à la respecter et la transmettre traduisent une réception tout à fait consciente de la valeur et de l'intérêt du texte. Plus qu'une œuvre plaisante propice à une réécriture, le poème est un texte qui a encore quelque chose à dire aux lecteurs modernes, et c'est précisément parce qu'il a un quelque chose à dire qu'il mérite un tel traîtement. En d'autres termes, l'autorité conférée au texte traduit la conscience de la valeur du texte.

[271] *Topos* du troubadour s'émerveillant de sa dame en qui abondent toutes sortes de qualités.

2.3 De l'*explication* et la *presque traduction* au nouveau texte moderne

Toutefois, cela ne signifie pas pour autant que Millot s'emploie constamment à refondre autant les textes de son prédécesseur. Il se l'autorise principalement lorsqu'il adapte une traduction. Dans le cas des *explications* ou des commentaires, il semble être plus fidèle au travail de l'érudit.

2.3.1 L'illusion de la fidélité pour un nouveau poème

Une édition de chanson est, par exemple, proposée dans l'article de Peire Vidal (*HLT*, p. 269-270). Millot vient de raconter le début de la vie du troubadour et l'épisode du baiser volé à la vicomtesse Azalaïs. Son audace lui vaut pendant un moment une telle rancœur de la part de la vicomtesse, qu'il est contraint de s'exiler à Gênes pour échapper à sa vangeance (BEdT 364.B.B.b *razo* de PC364,002 - 364,036 - 364,037 - 364,048). L'éditeur profite de cette mésaventure pour éditer un extrait de la chanson *Ab l'ale tir vas me l'aire* (BEdT 364,001), que Peire Vidal aurait composée pendant son malheureux exil : « Là il fit plusieurs chansons pour exprimer ses regrets. ».

Version du ms. Arsenal 3283, f. 352	**Version de l'imprimé**
Il trouve délicieux l'ai qui vient de Provence, tant il aime ce Païs, et quand il en entend bien parler, il se pâme de joye, et pour un mot qu'on en dit il en demande de cent. Il ne sçait point de païs plus charmant que celui depuis le Rhône (al Rozer) jusqu'à Vence entre la Durance et la Mer ; et il a laissé son cœur par mi cette aimable nation : à l'éloge qu'il en fait, Il adjoute que c'est à elle qu'il doit tout ce qu'il a d'esprist, de savoir, de joye, de Talent pour chanter et [352v] Tout ce qu'il fait de bien. cette piéce pourroit estre traduite.	Je trouve délicieux l'air qui vient [270] de Provence ; tant j'aime ce pays. Lorsque j'en entends parler, je me pâme de joie ; & pour un mot qu'on en dit, j'en demande cent. J'ai laissé mon cœur parmi cette aimable nation. Je lui dois tout ce que j'ai d'esprit, de savoir, de joie & de talent pour chanter.

Contrairement à nos précédents échantillons, Millot fait ici preuve d'une étonnante fidélité à la version de Sainte-Palaye. Tout est pratiquement conservé tel quel, si ce n'est la personne des verbes. Comme l'indique le petit commentaire final du provençaliste, son texte n'est pas une traduction. Celle-ci viendra plus tard, et il s'agit probablement ici d'une *explication* ou d'un commentaire en français du poème occitan.

Le continuateur est donc confronté à une version incomplète du poème, déjà dépouillé de ce qui pourrait passer à ses yeux pour des détails ; et toute coupe risquerait de défigurer encore davantage le poème. Qui plus est, cette version française du manuscrit n'est sans aucun doute pas assez fournie pour que Millot puisse se saisir du texte (comme il l'avait fait pour les de chansons Guillem de Cabestaing) et la reformuler ensuite selon sa propre perception du sens,

son expérience de lecteur moderne ainsi que son style. Autant de difficultés rendant périlleuse la pratique d'adaptation des poèmes et expliquant, sans doute, ce respect de la lettre du texte.

Un respect tout relatif, cependant, compte tenu du changement de personne qui, de notre point de vue, manifeste quand même encore un certain trucage du texte. À l'instar des précédents exemples, il passe lui aussi pour la version médiévale du poème, sinon celle de l'auteur. La P1 n'a que pour objectif de renforcer la tromperie et faire croire au lecteur que ce qu'il lit est bien le chant du troubadour. Or, il n'en est rien. Si, donc, la réécriture ou la déformation n'a pas lieu sur le plan sémantique (comme au-dessus), elle est toutefois toujours active à un autre niveau : l'unité globale du texte. Cette version rentranchée du poème exprimée à la P1 diffuse une image déformée de la parole poétique aboutissant aussi, en fin de compte, à un nouveau poème qui n'est plus totalement celui de Peire Vidal.

2.3.2 Du poème à l'échange théâtral

En outre, cette fidélité s'avère encore plus relative lorsqu'on examine le traitement d'une *presque traduction*. Le partimen de Sordel *Bertran, lo joi de domnas e d'amia* (BEdT 437,010) du recueil **O** (ms. 3097, f. 126), a été l'objet de ce genre de translation incomplète dans le ms. 3284, f.200v-201r. Millot l'a récupérée pour l'introduire dans le tome 2 de l'*Histoire littéraire* (p. 94-96). Nous éditons ci-dessous les trois premiers couplets de ces deux versions.

Version du manuscrit 3284[272]	**Version de l'imprimé**
Sordel demande a Bertran, s'il luy falloit perdre [la] joye des dames et des amies qu'il a jamais euës, et qu'il aura, ou sacrifier l'honneur qu'il a acquis ou acquer[ra] par la chevalerie à la dame qu'il aime le mieux, et dans l'esprit de qui il conservera la bonne opinion qu'[il] a de sa valeur et de ses exploits. Lequel des deux partis prendroit.	SORDEL S'il vous falloit perdre la joie des dames & des amies, que vous avez jamais eues & que vous aurez ; ou sacrifier l'honneur que vous avez acquis & acquerrez par la chevalerie, à la dame que vous aimez le mieux : lequel des deux choisiriez-vous ?
Bertrand répond à son ami Sordel, qu'il a esté si longtemps refusé des dames qu'il a aimé, et qu'[il] en a receu si peu de biens, **qu'il aime mieux** la gloire acquise par la chevalerie, et qu'il lui laisse la folie d'Amour, où il n'y a jamais de joüissance ; car plus on en obtient, et moins il en reste, au lieu que **dans les armes** il y a toujours de nouvelles conquestes à faire, et une nouvelle gloire a acquerir.	BERTRAND J'ai été si long-tems refusé des dames que j'aimois, & en ai reçu si peu de biens, **que je préfère** la gloire acquise par la chevalerie. Je vous laisse la folie d'amour, où il n'y a jamais de jouissance : car plus on en obtient, & moins il en reste ; au lieu que dans **la voie des** armes, il y a toujours nouvelles conquêtes à faire, nouvelle gloire à acquerir.
Sordel réplique qu'il n'y a point de gloire sans amour [201] et qu'il a pris un mauvais parti d'abandoner la joye, la galanterie, et l'amour pour gagner des Coups et souffrir la faim, le froid	SORDEL Il n'est point de gloire sans amour. Mauvais parti, d'abandonner la joie & la galanterie pour gagner des coups, souffrir la faim, le froid & **le chaud.**

[272] Mêmes principes d'édition qu'avant.

et la chaleur ; qu'il les luy cède volontiers, pour les Souveraines joyes d'amour qu'il attend.	Je vous cede volontiers ces avantages, pour les souveraines joies d'amour que j'attends.

Au plan traductologique, Millot n'agit pas différemment de notre exemple précédent. Aucune idée principale de lexie n'est modifiée, aucune idée accessoire n'est évincée, aucun passage n'est réécrit ou refondu. En dépit de quelques omissions, telles que les passages que nous éditons en rouge par exemple, et quelques reformulations en gras, la version imprimée est fidèle à la presque traduction. Sans doute peut-on le justifier par les mêmes raisons proposées juste avant.

En revanche, l'édition de l'abbé s'avère tout à fait intéressante du point de vue formel. Les apostrophes sont transformées en des genres de didascalies placées au-dessus des strophes qui, de leur côté, deviennent des répliques. L'effet est accentué par le passage de la P3 à la P1, seule véritable discordance avec la *presque traduction* de Sainte-Palaye : « Sordel demande a Bertran, s'il luy falloit perdre [la] joye des dames » *vs*. « S'il vous falloit perdre la joie des dames ». D'une certaine manière l'abbé rétablit le discours direct et la logique d'échange du texte source. Mais ce rétablissement n'est en fait qu'un leurre, étant donné que l'éditeur ne tient pas compte de la version orginale, comme on l'a vu plus haut. Le retour aux adressses directes est plutôt le reflet de la comprenhésion et de la perception du genre de la *tenson* par ce dernier. Il s'agit donc moins de retourner à une traduction fidèle de la dispute, que de présenter au lecteur un débat, dont la forme lui serait familière parce qu'elle tire du côté l'échange théâtral.

Quoique l'édition soit quand même présentée sous le nom de tenson,[273] la version de Millot n'a formellement plus grand-chose à voir avec la dispute de Sordel : ce n'est plus la même langue, les vers sont devenus de la prose et les apostrophes des didiascalies. Bref, l'édition n'a plus rien d'étranger au lecteur. Toutes les composantes familières que celui-ci pouvait espérer ont été déployées, de sorte que son horizon d'attente n'est pas déjoué en quoi que ce soit mais conforté dans ses habitudes.

En somme, Millot a plus ou moins inconsciemment participé à une forme de mobilité du texte en amorçant le glissement de la tenson vers une autre forme qui s'apparente à l'échange théâtral (Chartier 2021, 13).[274] Le nouveau texte n'est pas tant créé, cette fois, par des transformations sémantiques – encore que la disposition de la matière textuelle influe sur la lecture – mais par une une refonte du genre poétique dans une forme mieux connue et moins étrange. Par conséquent, la fidélité traductologique que nous évoquions avant n'est

[273] « Le seconde tenson, entre Sordel et Bertrand d'Alamanon, roule sur la chevalerie & l'amour. »
[274] « La mobilité des oeuvres provient, également, de leurs migrations entre les genres textuels. »

qu'apparente : nous sommes encore en présence d'un nouveau texte, d'une adaptation qui ne peut en aucun cas être attribuée à Sainte-Palaye et encore moins au troubadour médiéval.

Il faut donc être particulièrement prudent pour assurer que les traductions entre manuscrits et volumes publiés ne diffèrent pas vraiment. On voit bien ici qu'elles se distinguent les unes des autres et pas uniquement sur des points de détail. Les textes cibles portent dans les deux cas la trace de la réception de leur rédacteur et de leur époque ; mais à la différence de Sainte-Palaye, Millot a travaillé à l'aveugle en perdant de vue l'objet même de son sujet : les poèmes.[275] Les manifestations de sa réception sur le plan traductologique ou de la diffusion des textes n'ont donc rien à voir avec celles de Sainte-Palaye. Les réceptions des provençalistes qu'ils soient savants ou romanciers ont en commun de porter la trace d'une lecture et d'une appropriation particulière des poèmes dans leur diffusion. Même si la traduction d'un érudit est préparée par un travail philologique, se voulant plus distant et moins passionné, elle contient toujours une dimension non savante liée au lecteur sommeillant dans le traducteur. Néanmoins, ces réceptions s'opposent quand même dans ce qu'elles choisissent de traduire ou d'adapter en tenant compte de l'autorité du texte ancien. À la différence d'un provençaliste savant, le provençaliste romancier du XVIIIe siècle ne confère pas au texte source la même autorité et il ne le traduit pas. Il ne fait qu'adapter une première forme de réception, celle du savant, en la trafiquant et lui donnant une image nouvelle qui rompt un peu plus le lien avec l'original, de sorte qu'à la fin le poème transmis, si c'en est encore un, n'est plus la traduction de l'œuvre médiévale,[276] mais sa véritable création.

Conclusion

Parler des *traductions* de Sainte-Palaye revient à parler de la façon dont il considère le texte médiéval et de qu'il veut en transmettre. De là proviennent les modes de diffusion envisagés auprès des lecteurs, mais le choix et son application demeurent toujours épineux. Les manuscrits de l'Arsenal, comme les copies du site Richelieu, montrent que la transmission des poèmes ne va pas de soi tant du point de vue linguistique, sémantique que formel : l'opération nécessite une réflexion de la part du philologue et traducteur. Nous avons grossièrement distingué trois niveaux de retranscription des textes en français : l'*explication*, la traduction en prose, la traduction en vers. Cette première distinction s'affine dès qu'on s'intéresse aux *presque traductions* et à la discrimination des traductions selon qu'elles sont littérales ou plus

[275] Comme Jean de Nostredame d'une certaine manière, d'où nos réserves pour parler de réception savante.
[276] Une sorte de *translatio* régie par les règles de traduction de l'époque où le traducteur Sainte-Palaye, sauf dans les traductions en vers, ne prend pas la place du poète.

libres. Il ressort de ce catalogue que l'*explication* et la *traduction* se situent chacune sur un extrême des moyens de diffusion des poèmes dont Sainte-Palaye dispose. La première permet de prendre connaissance du texte quand la seconde se rapproche de ce que le provençaliste veut soumettre à ses lecteurs.

Ses traductions constituent-elles des trahisons des poèmes occitans ? Ne nuisent-elles pas à la connaissance réelle du *trobar* ? Étant donné les conceptions traductologiques au XVIIIe siècle, nous ne le pensons pas : les traductions de l'érudit ne sont que l'expression d'une réception du *trobar* à une époque donnée et, aussi libres qu'elles puissent sembler à un regard moderne, elles demeurent toujours une actualisation et une nouvelle circulation du texte littéraire médiéval. En ce sens, si les traductions de Sainte-Palaye avaient été publiées telles qu'il les avait élaborées dans ses manuscrits, elles auraient parfaitement rempli le rôle que l'on aurait attendu d'elles : elles auraient fait connaître et vivre les textes des troubadours selon une réception propre au traducteur.[277] Nous voulons dire une réception qui, même en choisissant la médiation de la traduction, n'a pas perdu de vue son objet principal : le chant des troubadours.

Arguer encore que ces traductions auraient toujours été des déformations des poèmes occitans sous prétexte que leur fidélité aurait été modérée ne tient que jusqu'à un certain point : la position de Sainte-Palaye sur le plan des traductions médiévale est tout à fait originale dans le paysage de l'époque. Karas (2009) l'avait déjà noté : l'académicien ne modifie pas les contenus des textes. C'est encore le cas pour les troubadours, même s'il prend des distances pour soigner son expression, garder quelque chose de la beauté et du ton poétique du texte source, et favoriser la lecture des textes. De notre point de vue, il n'y a pas de pastiches de poèmes de troubadours ; tous les choix de traduction correspondent à une lecture particulière de ceux-ci ou à des précautions éditoriales nécessaires pour que le public accepte de lire. Il n'est toujours que question de répandre et faire connaître les textes, même traduits et reflétant une appréhension particulière.

Ce qui paraît en effet intéresser Sainte-Palaye c'est ce que les poèmes racontent ou ce qu'il en comprend : d'où le choix courant de la prose. Le provençaliste tient beaucoup des conceptions de Mme Dacier. La grande autorité conférée au texte est caractéristique son travail, probablement parce qu'il est un philologue. Cela ne l'empêche pas, pour autant, de s'essayer au vers et à la réécriture pour transmettre aussi une autre vérité du texte : celle qui a trait à son esthétisme. L'exercice est plus périlleux et plus rare dans les manuscrits ; globalement, même ce travail de diffusion reste attaché au principe de fidélité du texte.

[277] Il ne faut pas oublier que Sainte-Palaye prévoyait aussi à notre avis de diffuser certains poèmes en langue source.

La situation est très différente dans l'*Histoire littéraire*. Millot ne donne pas au texte la même autorité. Contrairement à Sainte-Palaye, il ne traduit pas, mais adapte des premières traductions sans tenir compte de la fidélité au texte médiéval. Les poèmes, leur vérité et leur diffusion comptent finalement moins que le travail de rédaction et de ménagement de la sensibilité des lecteurs. C'est la raison pour laquelle il faut distinguer les traductions des manuscrits de celles de l'ouvrage publié. Les premières attestent une transmission actualisée des poèmes et, donc, nécessairement un peu distancées de leurs versions en langue source. Leur autorité n'est jamais remise en question, elles sont comprises par le filtre de Sainte-Palaye. Les secondes trafiquent l'image du texte original en ce qu'elles ne le prennent plus pour point de référence ni point de départ de la diffusion. Elles contiennent bien des éléments de réception mais Millot réceptionne en fait les traductions de Sainte-Palaye, d'où les distances encore plus grandes avec les versions médiévales.

Troisième partie

Continuité et postérité du travail de Sainte-Palaye fin du XVIIIe et début du XIXe siècle

Chapitre 12 L'*Histoire littéraire des troubadours* : perte de la réception et du travail de Sainte-Palaye ?

À en croire plusieurs publications (voir Lafont 1982, Jeanroy 1931, Bec 1981), l'immense travail acharné de Sainte-Palaye n'a pas connu l'aboutissement prometteur qu'il laissait suggérer. À la mort du président aixois en 1743, l'académicien se trouve seul pour rédiger son anthologie des troubadours. La première version d'un ouvrage final (ms. Paris, BnF fr. 9409), rédigée par l'abbé Laugier, n'est pas jugée « mériter l'honneur de l'impression » selon Legrand d'Aussy (1781, 3). Nous ignorons, comme le souligne Gossman (1968, 314), si Sainte-Palaye partageait cet avis. Toujours est-il qu'il se résout à demander de l'aide à Claude François Xavier de Millot (1726-1785) qui, après un premier refus (Dobson 2018, vii), accepte finalement de rédiger l'ouvrage censé rendre compte de tant de travail. Et c'est ainsi que naît l'*Histoire littéraire des troubadours* (La Curne de Sainte-Palaye 1774) sous la plume de ce jésuite et historien, désigné, par le provençaliste lui-même, comme le plus à même ou digne de confiance pour mener à bien ses travaux.

Malgré tout, l'ouvrage est décrié presque immédiatement après sa publication. On impute quasiment toujours à Millot, et non à Sainte-Palaye, les défauts ou la mauvaise qualité de l'œuvre. L'abbé de Fontenai (1736-1806) écrit notamment :

> tout le monde convient que celui qui a mis au jour les Ouvrages des Troubadours, est, de tous les Ecrivains, le plus sec, le plus froid le plus triste : il n'a mis aucun soin dans la rédaction des matériaux qui lui avoient été remis par M. de Sainte-Palaye; il l'a faite à la hâte. (1780, 31a)[278]

Un peu moins de quarante ans après, Rochegude ne mâche toujours pas ses mots à son propos : « si l'exécution du plan ne répondit pas à la beauté du dessein, ce fut peut-être moins faute de bons matériaux que faute d'un architecte qui possédât l'art de les employer habilement » (1819, ix). La critique perdure encore au XXe siècle, si ce n'est qu'elle se fonde sur d'autres arguments. On reproche, cette fois, à Millot d'adhérer aux mythes inventés par Jean de Nostredame et d'en perpétuer les erreurs, quoiqu'il accuse plusieurs fois l'humaniste de confondre certains troubadours : « Certes […] Millot critique le faussaire d'Aix mais il ne résiste pas au mythe des cours d'amour et au mythe du grand Romieu » (Lafont 1982, 37). Pourtant, le jésuite assure inscrire son travail dans la continuité de celui de Sainte-Palaye. En réalité, tout le problème réside dans le type d'ouvrage que ce continuateur reproduit et qui ne transmet pas la poésie des troubadours, ni ne stimule une réception parisienne qui considèrerait davantage les poèmes. À

[278] Lorsque les commentaires sont issus des mss. ils sont édités semi-diplomatiquement.

l'instar des précédentes publications sur les troubadours, notamment celles évoquées auparavant, l'*Histoire littéraire* n'est pas une édition du *trobar* en langue source : les textes sont traduits sans pratiquement aucune version occitane (sauf quelques rares exceptions), ces traductions se réduisent souvent à des extraits, enfin l'ouvrage se concentre à première vue sur les personnages que sont les troubadours dans les cours où ils chantaient. À première vue, pour reprendre Lafont, « […] le texte-troubadours est ressassé de siècle en siècle […] » (1982, 37), et rien ne paraît vraiment changer avec la publication de Millot. Les lecteurs parisiens méconnaissent encore les poèmes des troubadours puisqu'ils lisent une énième œuvre relatant leurs vies. Quant aux textes qu'ils connaissent, il ne s'agit jamais que de quelques extraits en français ponctuant une narration focalisée sur les vies. Les savoirs philologiques, linguistiques et littéraires accumulés par Sainte-Palaye demeurent enfouis dans ses brouillons, même si quelques autres érudits, comme Rochegude par exemple (1819), n'hésitent pas à aller y puiser de précieux matériaux afin d'élaborer leurs propres ouvrages. L'édition des troubadours ambitionnée depuis Peiresc est au point mort.

Il n'empêche que *l'Histoire littéraire* fait partie des premières études nationales spécifiquement consacrées aux troubadours (Leterrier 2005, § 9), préparant les productions de l'époque le romantisme à venir. Publié en 1774, l'ouvrage paraît au moment où le genre troubadour bat son plein avant la Révolution en 1789. Ce style se manifeste à la fois dans la littérature, l'architecture et la musique. Il se caractérise surtout par la valorisation du passé lointain, le Moyen Âge en particulier, de sa société ainsi que ses personnages (Cau 2017, 9) en célébrant principalement trois thèmes : le Bon vieux Temps, la Naïveté, l'Héroïsme (Jacoubet 1929, 30). Bien qu'il soit érudit, Sainte-Palaye n'échappe pas au goût de son siècle pour ce style troubadour qu'il contribue même à créer : « En fait, c'est à Jean-Baptiste La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781) que l'on doit la plupart des composantes du sentiment troubadour ; […] il]fut à l'origine de quelques-uns de ses poncifs par l'évocation séduisante d'une autre civilisation que l'antique » (Pupil 1989, 56-57). À l'instar de ses contemporains, lui aussi rêve du « bon vieux temps » et « des amours d'antan » dans sa traduction de la chantefable *Aucassin et Nicolette,* justement titrée *Les Amours du bon vieux tems. On aime plus comme on aimoit jadis* (1760). Tandis qu'il s'occupe d'achever ses *Mémoires sur l'ancienne chevalerie,* publiées l'année de sa mort en 1781, et de diffuser auprès du public une image particulièrement flatteuse d'une chevalerie pleine de bravoure, dévouée aux dames et aux seigneurs, pieuse et respectueuse (Lanson 1926, 16-17 ; ibid. Pupil), l'abbé Millot travaille de son côté sur la troisième œuvre ambitionnée par l'érudit. Celle qui viendrait, en toute logique, parfaire son tableau d'un Moyen Âge idéalisé. Il ne manque plus en effet que de montrer au public ce qu'est

la naïveté dans les productions littéraires et comment elle se manifeste. Moins critique que d'autres, Leterrier écrit que l'*Histoire littéraire* aurait véhiculé une véritable nostalgie d'un passé idéalisé comme un âge d'or de la chrétienté en proposant une « image sentimentale du troubadours » (2005, § 13). Il continue en expliquant que « le courage aristocratique, la galanterie et la poésie, réunis dans les mêmes personnages, font des troubadours (au sens large) des modèles pour les hommes du XVIIIe » (ibid.). De notre point de vue, l'inscription de l'ouvrage final dans la vogue troubadour de la fin du siècle ne constituait en rien une trahison de l'objectif éditorial initial : une édition des poèmes avec ou sans leur traduction, accompagnés des commentaires mettant en avant la *naïveté* des *cansos* et la célébration de la *fin'amor* avec sa casuistique, aurait tout à fait répondu à l'objectif des provençalistes savants. Il aurait seulement comporté en plus la trace de la réception du siècle, liant à la fois travail érudit et vogue littéraire.

Mais à y regarder de plus près, l'*Histoire littéraire* s'avère plus complexe que ce qu'on a voulu en dire (critique et œuvre nationale), et elle n'a pas pris la forme d'une œuvre complètement inscrite dans la vogue troubadour. Millot ne diffuse pas vraiment d'image idéalisée du Moyen Âge comme Sainte-Palaye le fait dans ses *Mémoires*.[279] Concentré sur les vies des poètes avec quelques mentions de poèmes traduits, l'ouvrage ne paraît pas non plus reprendre ni rendre compte de l'immense travail philologique, linguistique et littéraire de ce dernier. Le jésuite se garde bien de transmettre tout texte en langue source et évince quantité de commentaires érudits reflétant un tant soit peu la besogne acharnée de Sainte-Palaye. Pourquoi donc tant de labeur pour en arriver à un tel résultat ? D'un autre côté, certains articles comportent de véritables éditions de traductions de poèmes entiers, auxquelles le jésuite trouve des qualités, quoiqu'il ne goûte guère la littérature médiévale. Dans d'autres extraits encore, quelques petites remarques de style très timides figurent au sein de la rédaction.

Aucune hypothèse n'a été avancée pour expliquer comment et pourquoi l'*Histoire littéraire* a pris cette forme malgré le fait que Sainte-Palaye vivait encore. Aucun examen de cette œuvre n'a été effectué en s'intéressant aux liens qu'elle pouvait avoir avec le labeur du provençaliste, et aucune justification quant à ce choix final de publication n'a été donnée.

Autant de raisons qui nous invitent à essayer de déterminer ce qu'est véritablement l'*Histoire littéraire*, en inspectant ses originalités, ses avancées et le rôle qu'elle a ou n'a pas joué dans la patrimonialisation des troubadours, en en dégageant la logique, les mécanismes d'écriture, l'objectif, et les liens avec le travail de Sainte-Palaye. Nous proposerons de

[279] « En dépit des avertissements inspirés par le conformisme favorable aux Anciens et aux lumières, l'érudit ne put guère dissimuler sa sympathie pour le temps de la chevalerie […] » (Pupil 1982, 57)

considérer l'œuvre non comme l'aboutissement réel de ce que l'académicien aurait pu produire – ce dernier a désigné Millot, mais n'a peut-être pas contrôlé les remaniements de ce dernier – mais comme un ouvrage complexe qui tient à la fois au travail de Sainte-Palaye, aux influences contextuelles du siècle et à d'autres paramètres historiques. Notre objectif est d'une part de comprendre pourquoi l'*Histoire littéraire* a été et est encore considérée comme le rendez-vous éditorial manqué du travail de Sainte-Palaye ; et d'autre part de montrer que la genèse de cette œuvre répond à un objectif éditorial et un processus d'écriture plus complexe qu'on a voulu le croire.

1. L'*Histoire littéraire des troubadours* au regard du ou des projets de Sainte-Palaye : analyse formelle

Il est difficile, en l'absence de documents précis, de se prononcer sur la forme finale qu'aurait pris le travail de Sainte-Palaye s'il s'y était lui-même attelé, et si le temps ne lui avait pas manqué pour proposer à son public au moins un aperçu du travail de toute une vie. Peu d'éléments dans les brouillons de l'érudit nous renseignent là-dessus, il faut donc conjecturer le projet de l'académicien à partir de minces indices qu'il a laissés dans les marges de ses manuscrits pour dégager quelques hypothèses.

1.1 Les projets de Sainte-Palaye, d'indices en hypothèses

À l'origine, on s'en souvient, ce sont Camille Falconet et le marquis de Caumont qui évoquent en premier l'objectif d'un travail sur la littérature occitane alors que rien n'a encore commencé : « M. Falconet me mande que M. de La Curne de Sainte-Palaye travaille à un recueil de tout ce qui concerne les poëtes provençaux [...] » (Bauquier 2003, 26). L'entreprise désirée par Falconet est encore un peu floue : il s'agirait de constituer un recueil, peut-être une anthologie, de plusieurs textes en langue d'oc, mais rien n'est précisé quant à la présentation des textes, la technique de leur édition et surtout le public auquel l'ouvrage s'adresserait. D'après Gossman, Jacques Lacombe semble vouloir un « un choix de leur poésie » tandis que le chroniqueur Mercure, en 1745, envisage les résultats de toutes ces recherches sous la forme d'une histoire littéraire plutôt que d'un recueil de textes (1968, 311). Sainte-Palaye finit par adhérer à ce projet de travail et collabore même avec son homologue aixois, Mazaugues, qui ambitionne de son côté de publier une *Histoire de la littérature provençale*. Là encore, on ignore comment celui-ci comptait mettre en forme ses recherches. Néanmoins, la correspondance des érudits et leurs travaux philologiques tendent à suggérer que leur ouvrage final aurait laissé une grande place à des éditions de textes en langue source. Du moins, Sainte-Palaye avait à peu près tout préparé dans ses recueils (mss. 3091-3100 et mss. 3281-3284). Pour adopter cette forme,

il ne manquait plus que de passer à la mise au propre des poèmes collationnés, toilettés et parfois corrigés.

Toutefois, dès le début, le provençaliste semble hésiter à présenter en plus de cette édition des traductions des poèmes, surtout lorsqu'il dispose de peu de matériaux pour en exécuter une étude philologique complète :

> J'ai presque fini tous ceux dont j'avois beaucoup de pièces et qui sont les plus connus ; j'ai réservé pour les derniers ceux dont il n'y en a que deux ou trois et de qui l'on scait a peine les noms : comme je ne puis pas en dire grand-chose, je me croi presque obligé de traduire en entier tout ce qui nous reste de leurs ouvrages, ce qui me mene tres loing [...] (Bauquier 2003, 64)

À en croire cette courte citation, le travail de l'érudit distinguait deux types de troubadours : les poètes connus et ayant composé plusieurs poèmes, et les moins connus qui étaient parfois anonymes. L'académicien se serait intéressé aux premiers probablement pour plusieurs raisons. Une certaine quantité de pièces garantissait un travail philologique important puisqu'il fallait toutes les examiner, les collationner et les corriger éventuellement. Exercices possibles grâce à la renommée du troubadour qui favorisait jusque dans une certaine mesure la présence plus ou moins fréquente des poèmes dans plusieurs chansonniers. Inversement, les seconds, anonymes pour certains, disposaient d'un répertoire plus restreint. La pratique philologique que l'on sait si chère au provençaliste était donc peu stimulante, sinon compromise. Ainsi, on s'étonne peu du choix rassurant de Sainte-Palaye d'attaquer son travail par les troubadours les plus connus : ils lui permettaient de découvrir le *trobar* par une entrée philologique à laquelle il était accoutumé. Sans possibilité de travailler philologiquement les textes, l'académicien, désarçonné, pratique l'exercice de la traduction. Apparemment palliative, la traduction n'est pas présentée comme le premier objectif de travail du provençaliste, et c'est peut-être ce qui explique la présence de tant de résumés et d'extraits dans ses manuscrits de traduction et d'analyse (mss. Paris BnF Arsenal 3281-3284).[280] On peut donc supposer qu'au moment où Sainte-Palaye écrit à Mazaugues, il projette de concevoir un recueil de textes en langue source lorsqu'il le peut, et de traductions quand il ne peut parfaire le travail philologique des troubadours mineurs. En outre, on pourrait tout à fait penser que l'érudit aurait pu adjoindre à ses éditions des commentaires historiques, en particulier lorsqu'il avait affaire à des sirventès avec des mentions précises de faits historiques et que les troubadours étaient des figures politiques importantes qu'il connaissait. On a déjà vu que les marges de ses manuscrits comportaient des annotations de ce genre ; le ms. Paris BnF Moreau 1582 conserve au f. 58 un

[280] Bien sûr cela n'a pas empêché Sainte-Palaye de traduire plusieurs poèmes en prose et de petits extraits en vers comme nous l'avons montré dans le chapitre 11.

genre de répertoire de plusieurs passages de poèmes relatant ou ayant trait à des événements historiques. Titré *Passages historiques des poésies des Troubadours dont quelques circonstances peuvent faire déterminer la date*, il se présente ainsi : « Le Fils du Roy d'Arragon rompt la treve avec Remon Guillem et le fait tuer. Bern. de Rouenac A 108 fol 327. V° col. 2. » (f. 58). Il ne serait pas impossible que Sainte-Palaye ait eu recours à des rappels historiques pour éclairer le sens de certains poèmes. Sa mention « je ne puis pas en dire grand-chose », à propos des poètes mineurs qu'il a lus, confirmerait le fait que l'académicien cherche à présenter la poésie des troubadours sous plusieurs angles d'attaques : la philologie, l'histoire et la traduction. Enfin, l'érudit mentionne ici des articles qu'il aurait préparés. Entend-il par-là que son œuvre finale se serait divisée en plusieurs sections qui auraient correspondu à un ou plusieurs troubadours, finalement un peu à la manière des chansonniers ? Ses manuscrits de traductions vont dans ce sens : ils ne sont jamais qu'une édition manuscrite ordonnée et commentée des vies et du répertoire connu et traduit des troubadours classés en ordre alphabétique.[281] L'*Histoire littéraire des troubadours* suit à peu près la même logique : un article correspond au traitement d'un ou deux troubadours. Étant donné ce choix de classement à peu près stable du chansonnier médiéval à l'œuvre éditée en passant par le recueil manuscrit moderne, on peut légitimement supposer que Sainte-Palaye entend bien par « article » une section consacrée à un poète. L'œuvre projetée devait donc vraisemblablement répondre à cette logique. D'ailleurs, quelques commentaires dans les manuscrits de traduction évoquent lesdits articles avec des renvois et des annotations d'ordre éditorial : « Id 679 Tenson de hugue de S Cir avec le Cte de Rhodez Voyez en l'Extrait a l'article de hugue de St Cir. » (ms. 3282, f. 48), « Voyez aussi au com(m)encement de l'art de Guill(aum)e de Baux Pr. d'Orange l'aventure qui avoit donné lieu a ces couplets » et « les deux couplets traduits a l'article de Guillaume de Baux Prince d'Orange » (ms. 3284, f.63v). Signe, donc, que l'érudit projetait bien d'adopter cette organisation pour sa publication et qu'il pensait peut-être pouvoir mettre au propre lui-même tous ses brouillons.

1.2 L'exemple du *Recueil des poètes françois avant l'an 1300*

Reste à déterminer ce qu'il comptait intégrer dans ses articles et tirer de son travail acharné dans les marges de ses manuscrits. Nous n'avons pas trouvé de note personnelle ou de passage de correspondance répondant à ces questions. Néanmoins, Alfred Jeanroy avait expliqué que l'objectif de l'érudit était de donner un pendant occitan à son *Recueil des poètes françois avant*

[281] D'ailleurs Gossman (1968, 311-312) considère ces manuscrits comme la base du futur ouvrage : « With Foncemagne's assistance, he put his material in order and began compiling the Extracts which would form the basis of the future history » (« Avec l'aide de Foncemague, il ordonna ses matériels et commença à compiler les extraits qui formeraient la base de la future histoire » [traduction personnelle]).

l'an 1300 (mss. Paris, Arsenal 3303-3306). Resté à l'état de manuscrits, il est composé de quatre volumes, quatre copies de poèmes des trouvères ayant pour modèle les mss. Paris BnF fr. 846, fr. 12615, Nouv. acq. fr. 1050. Si Jeanroy dit vrai, la publication de Sainte-Palaye devrait avoir des similitudes avec ce recueil et lui répondre d'une quelconque manière. Il pourrait tout à fait donner une idée plus ou moins précise de ce qu'aurait pu être une édition des troubadours, en tenant compte bien sûr des spécificités du *corpus* occitan, qui pouvait avoir une influence sur les choix éditoriaux, et du fait que Sainte-Palaye avait aussi parfaitement pu changer de projet entre le moment où il avait entamé son travail et celui où il avait commencé à organiser ses matériaux. Nous avons donc expertisé les mss. Paris BnF Arsenal 3303-04 du point de vue formel et les avons comparés aux manuscrits de traduction des troubadours, les mss. 3281-84.

Il ressort de cette comparaison que l'organisation spatiale des textes de ces deux séries de manuscrits est à peu près semblable. En premier lieu, les pages paraissent avoir été préparées de la même manière : elles sont séparées en deux par une réglure à pointe sèche ; les deux colonnes qu'elles présentent accueillent chacune un type de texte. Mais à la différence des mss. de traduction (mss. 3281-84), les recueils des trouvères (mss. 3303-04) conservent les textes poétiques dans les colonnes de gauche et quelques annotations de traduction ou philologiques qui figurent dans celles de gauche. Comme pour les troubadours, les poèmes des trouvères sont numérotés mais dans la marge de gauche, pas dans celle de tête. Les poètes ne sont pas rangés en sections mais copiés les uns à la suite des autres. Une « table des auteurs du premier volume » ouvrant chaque tome répertorie par ordre alphabétique les auteurs du volume, avec à droite de chaque nom les numéros de folio du manuscrit moderne où on trouvera les poèmes. Il s'agit ici d'une différence de taille. Ces numéros ne renvoient pas aux manuscrits ayant servi de modèle mais à l'exemplaire que le lecteur feuillète, contrairement à ce qu'on peut voir dans les chansonniers et manuscrits de traduction. Signe donc que les manuscrits du *Recueil* sont le manuscrit final qui devait être envoyé à l'imprimeur pour être reproduit. Le commentaire liminaire de la série confirme d'ailleurs l'hypothèse : « Ce Recueil tiré de differends Mss a esté fait par les soins du Sr Coustelier Imprimeur et libraire qui avoit dessein de le faire imprimer et m'a esté communiqué par Mr Lancelot ». Étant donné que nous n'avons rien de tel dans les manuscrits des troubadours, on peut sans doute conclure que ces documents ne sont pas le manuscrit final de l'œuvre qui devait être publiée. Ce qui bien sûr ne disqualifie pas la comparaison entre l'agencement des deux corpus. Comment expliquer par exemple le rangement en sections ou en articles des troubadours évoqué par Sainte-Palaye dans sa correspondance et ses manuscrits et le mélange des trouvères ? De notre point de vue, l'existence des *vidas* et des *razos* a joué un rôle dans ce choix. Quoique le provençaliste n'y

apporte pas plus d'attention dans ses chansonniers, ses manuscrits de traduction montrent qu'il a quand même suivi le conseil du Marquis de Caumont en les étudiant philologiquement comme il le faisait pour les poèmes :

> Il ne conviendroit nullement de les négliger; elles peuvent être à peû préz les mêmes quant au fonds, mais différentes pour la forme […] ce seroit apréz un mûr examen qu'il faudroit en donner le texte tel qu'il se trouve et en observant la même orthographe; on pourroit y ajouter des notes, et surtout un glossaire, pour en faciliter l'intelligence (Bauquier 23).

La présence de ce *corpus* de prose dans ses traductions au début de chaque section atteste à notre avis qu'il a été un critère dans le choix de classement. En actualisant les poèmes et en donnant une épaisseur aux poètes, les *vidas* et les *razos* encourageaient naturellement un tel classement qui, d'ailleurs, avait aussi été choisi par l'abbé Laugier dans sa version de l'ouvrage (ms. Paris, BnF fr. 9409). Chaque article s'ouvrait aussi sur la biographie traduite du poète concerné, et était suivie ensuite par son répertoire également traduit avec quelquefois des extraits en langue source (notamment au f.246v dans l'article de Guillem de Berguedan [BEdT 210]). Les trouvères ne possédant pas ce genre de biographie, il semble normal que leurs compositions copiées les unes à la suite des autres soient séparées des traits, tracés à main libre. Sainte-Palaye a sans doute perçu l'atout de l'actualisation que ces textes apportaient, et le plaisir que cela pouvait représenter pour ses lecteurs. En outre, la différence linguistique imposait peut-être un tel classement associé aux biographies. Plus étrangers par la langue, l'espace et le temps, les troubadours requéraient sans doute une diffusion plus ingénieuse.

Nous effleurons ici la différence fondamentale entre le traitement des trouvères et des troubadours. Le *Recueil* conserve et transmet des poèmes en ancien français, parfois accompagnés de partitions, sans aucune traduction en français moderne. Ce choix n'empêche pas de voir figurer çà et là dans les marges de droite quelques notes de traduction : « dex qui name de quoy se fet aidier // deust sui vieux qu'au siecle na mestier \\ se faire moine car il n'a que faire au monde// (ms. 3304 f. 553). Comment expliquer cette différence ? L'écart linguistique était-il trop grand ? L'objectif et le public de ces publications différaient-ils ? En réalité, les mss. 3281-3284 ne conservent pas uniquement des traductions. En dehors des *vidas* et des *razos* toutes traduites (mais non recopiées dans les chansonniers), beaucoup de textes en français ne sont que des résumés ou des extraits traduits de poèmes. Les mss. de Sainte-Palaye ne sont pas le point d'aboutissement final de son travail, contrairement au *Recueil*, et ses séries de manuscrits sont avant toute chose des éditions personnelles ayant servi à la préparation du manuscrit final que nous avons peut-être perdu. Quant à déterminer ce que Sainte-Palaye aurait choisi d'y faire figurer (poèmes en langue source ou en langue cible) nous pensons que les deux

versions se seraient en fait côtoyées, peut-être un peu comme dans la version de l'abbé Laugier selon l'expertise qu'en donne Gossman (1968, 314). Nous en voulons d'abord pour preuve l'immense travail philologique que l'académicien avait mené : tout ce labeur avait sans aucun doute un but. Ensuite, le grand écart linguistique entre le public parisien du XVIIIe siècle et les poèmes médiévaux justifiait une traduction pour les lecteurs les moins aptes à comprendre l'occitan, qui plus est dans son état médiéval. Nous entendons par là les lecteurs qui ne fréquentaient pas ou très peu la petite académie et qui étaient davantage intéressés par le contenu des textes que par leur forme. Cela expliquerait en partie le choix des poèmes traduits par Sainte-Palaye. Les critères d'élection auraient été l'esthétique des textes et la beauté que l'érudit leur trouvait « pièce agréable et bonne à traduire » et « Elle est asse jolie et pourroit estre traduite » (ms. 3284, f. 193). Du reste, un glossaire aurait aussi pu être nécessaire pour des lecteurs plus savants qui n'auraient peut-être pas eu l'habitude de fréquenter les textes occitans. Mais surtout, Sainte-Palaye explique que des styles particuliers en occitan lui plaisent et que telle pièce mériterait d'être publiée en occitan pour ne pas perdre ses atouts formels ou stylistiques :

> Piece a traduire et a donner en original pour faire connoître l'aubade. Elle est en petits vers. (ms. 3281 f.195 à propos de *Quant vei reverdir les jardis* [BEdT 167,050] de Gaucelm Faidit dans **A**, f. 280r)
>
> (Cette espece de Conte ou nouvelle est écrite d'un stile coulant, naturel et ingenu : Ces graces naïves ne peuvent ètre gôutées qu'en lisant l'original ; on esseyera Cependant de donner des traductions de quelques endroits. Les citations des troubad[ours] dont l'autheur a entremeslé sa narration sont tres bien choisies et appliquées tres heureusement. (ms. 3284 f. 139 à propos de *So fo el temps qu'om era gais* [BEdT 411,II] de Raimon Vidal, de Bezaudun dans ms. 3095, f. 199)

Même si le cas reste rare, il montre néanmoins que l'érudit a conscience des pertes que ses traductions peuvent engendrer et qu'il faudra, lorsque ce sera absolument nécessaire à ses yeux, éditer des textes en langue source. Cette éventualité ne paraît pas le rebuter. Un autre exemple encore atteste la même chose, si ce n'est que le poème concerné n'est pas en occitan mais en français. Dans le cas du premier commentaire, Sainte-Palaye avait déjà noté dans son recueil **A** que la langue occitane du poème était « meslée de francois ». Revenant sur ce constat dans son manuscrit 3282, il résume la chanson en quelques lignes puis propose de l'éditer entièrement dans son ouvrage en raison, justement, de sa langue. D'après ce que l'érudit écrit, il semble que cette édition ne soit pas envisagée sous forme de traduction mais en ancien français avec un genre de petit glossaire qui éclairerait les mots les plus complexes pour les lecteurs.

> Il dit que sa dame lui a fait quitter son Pays, pour passer la mer d'où il a grand envie de revenir. Il se plaint d'avoir un rival plus aimé que luy. (cette piece est remarquable par le langage qui est françois. chaque stance est terminée par ce refrain.
> En telle dame ai mis mon cuer
> En telle dame ai mon cuer mis
> Que vivant pour elle je muers,
> Et que par elle mourant je vis.
> Il faudra la donner en entier telle qu'elle est, en expliquant les mots les plus difficiles. (ms. 3282 f. 174)

C'est en tout cas comme cela que nous comprenons la formulation telle qu'elle est. Du reste, l'académicien a tout à fait raison, la chanson de Gaucelm Faidit a vraisemblablement été rédigée en français, mais la transmission manuscrite révèle que le poème a été occitanisé par les copistes (sur la production de Gaucelm Faidit en français voir Mouzat 1965, 16-17 ; Jeanroy 1998, 267-268 et Crescini 1910).[282] Ce à quoi Sainte-Palaye paraît vouloir remédier dans l'édition des vers de son manuscrit de traduction. La graphie du refrain ne reflète pas celle du recueil **A** car l'érudit l'a modifiée. Chaque mot a été francisé et rendu dans une forme lui semblant plus pure.

En telle dame ai mis mon cuer	quen tal <u>daime'y</u> pauzet mon cuer
En telle dame ai mon cuer mis	
Que vivant pour elle je muers,	don muer e uiu e uiu e muer[283]
Et que par elle mourant je vis.	

Le premier vers n'est pas répété immédiatement dans le ms. **A** comme le laisse penser Sainte-Palaye. Il propose, d'après nous, deux transpositions en ancien français, selon sa compréhension du texte occitan et son intuition de la syntaxe française qu'il faudrait adopter pour proposer une version idiomatique. Quant au second, « don muer e uiu e uiu e muer », l'érudit traduit à notre avis en deux vers ce que le texte occitan dit de façon condensée. S'il ne conserve pas la polysyndète, on remarque toujours qu'il tente de conserver le jeu d'encadrement linguistique et sémantique du vers en l'inversant : le verbe *vivre* encadre *mourir* dans la transposition française de la même manière que *muer* le faisait pour *uiu*. Quoi qu'il en soit, on retient que l'académicien était tout à fait prêt à publier des textes en langue source, lorsqu'il y voyait un intérêt linguistique, littéraire ou stylistique, et qu'une traduction aurait été incapable de rendre l'effet que le texte produisait sur le lecteur.

[282] « Si de son temps Gaucelm Faidit fut un troubadour important, n'oublions pas qu'il fut aussi trouvère, car nous conservons de lui une "rotruenge" en langue d'Oïl dont la forme et le contenu sont des plus intéressants (10).Et puisqu'il nous dit lui-même qu'il a séjourné [17] en France, puisque nous le trouvons en Bretagne, composant un partimen avec le Comte qui lui parle en langue d'Oïl, et en Poitou à la cour de Richard qui fut lui aussi poète, on voit que son rôle dans les relations entre troubadours et trouvères n'est pas non plus négligeable. Il est en tout cas l'un des premiers, sinon le premier, originaire d'un pays de langue d'Oc à avoir écrit en français de France. » En note de bas de page suite à l'appel : « (10) *Can vei reverdir les jardis* ». (Mouzat 1965, 16-17)

[283] À partir de la deuxième strophe : « qu'en tel dame pauzet mon cuer // don muer e uiu e uiu e muer ».

Après tous ces constats, voici l'hypothèse d'ouvrage final composé par Sainte-Palaye que nous proposerions : la publication aurait peut-être pris la forme d'une édition du corpus classée en articles, des genres de sections qui auraient chacune correspondu à un troubadour ; ce choix aurait vraisemblablement été encouragé par l'existence des *vidas* et des *razos* dans les manuscrits. Même si le provençaliste n'en tient pas compte dans ses chansonniers, il a cependant traduit ce corpus dans ses manuscrits de traduction en leur appliquant le même degré de précision dans le travail philologique, signe donc qu'il envisageait d'en faire quelque chose. En outre, quoique les manuscrits de traduction ne soient probablement pas les brouillons de cet ouvrage final, on ne manque pas d'y remarquer l'ordre de succession des textes qui y sont traduits : la prose y précède toujours les poèmes, de sorte que le texte-troubadours, ne se mélange aux textes des troubadours. Cette séparation distincte des textes, conjointe à l'absence des *vidas* et des *razos* dans les chansonniers, nous encourage à penser que Sainte-Palaye projetait certainement de respecter l'agencement traditionnel des textes dans les chansonniers médiévaux : les *vidas* et peut-être les *razos* auraient sans doute précédé les poèmes.[284] Quant à la question du mélange des deux types de texte, l'érudit note explicitement qu'il tire des poèmes des informations biographiques lui permettant d'étoffer les biographies des poètes : « Piece a revoir pour enrichir la vie. Elle roule sur un refrain qui peut être manié en vers. » (ms. 3282, f. 198) à propos de la chanson *Lanquan li jorn son lonc en mai* (BEdT 262,002) de Jaufre Rudel de Blaja (ms. 3092, f. 114). Mais ce commentaire que nous avons relevé dans un des ms. de traduction n'exprime pas véritablement le projet de mélange des textes. Contrairement à Nostredame ou encore aux Galaup de Chasteuil, Sainte-Palaye n'exploite pas la puissance créatrice ou inspiratrice des *vidas* et des *razos* : il n'est pas question d'inventer un nouveau « texte-troubadours » d'après ce commentaire et nos observations. En réalité, l'érudit n'envisage de faire rien de plus que ce que les premiers auteurs des biographies des troubadours avaient eux-mêmes fait ; et ce peut-être afin de faciliter la réception des textes en la contextualisant et en satisfaisant les lecteurs amateurs de littérature médiévale des salons, tout en contentant aussi un public plus savant qui se serait davantage intéressé aux poèmes et à la mine de connaissances qu'ils offraient pour l'histoire littéraire. Ces derniers, enfin, auraient d'après nous été édités sous forme traduite mais aussi parfois dans leur langue source selon l'intérêt qu'il voyait en chaque texte. Rien n'empêche de supposer aussi que cet ouvrage aurait encore été enrichi par des développements d'ordres philologique, littéraire et historique. Le travail de brouillon de ses manuscrits n'empêche pas en tout cas de le suspecter.

[284] L'abbé Laugier avait lui aussi choisi, ou peut-être conversé à partir d'une éventuelle consigne de Sainte-Palaye, cet agencement des textes. Utile ?

De notre point de vue, les objectifs éditoriaux de Sainte-Palaye et son public étaient multiples. D'un côté, il cherchait probablement à satisfaire des lecteurs friands de récits nourrissant la vogue troubadour de l'époque, grâce à leurs thèmes, leurs aspects narratifs ou leur style naïf, leur décor médiéval ; de l'autre il désirait aussi sûrement afficher la valeur érudite de son travail et les avancées qu'il avait menées.

Enfin, rien n'empêche de penser que le provençaliste avait déjà préparé plusieurs articles de son ouvrages, sinon tous. Dans ces manuscrits, il explique parfois au détour de commentaires que tel détail figure dans un article déjà prêt ou que tel extrait de poème pourra être lu dans tel article : « Voyez en les extraits à l'art. du Comte de Provence. » (ms. 3282 f. 13) ou encore « Tenson d'Elias Carrels avec la dame Isabelle. Comme elle parle la j^{ere} on verra à son article l'extrait de cette pièce » (ms. 3282 f. 87v). Tous n'étaient peut-être pas aboutis — Sainte-Palaye emploie le futur dans notre deuxième commentaire, faut-il considérer que l'article n'est pas encore rédigé ou plutôt que le lecteur dans le futur pourra lire tel extrait dans cet article ? — mais certains étaient vraisemblablement déjà prêts ; et sans doute contenaient-ils des remarques littéraires telles que celles que nous avons précédemment traitées. Lorsque Millot travaille sur le manuscrit d'édition de Sainte-Palaye, il explique en effet avoir « supprimé une infinité de choses indifférentes » (1774, x). De notre point de vue, le jésuite historien a hérité d'une œuvre, sinon déjà bien aboutie, au moins bien entamée, réfléchie et construite dans son plan, son organisation et ses objectifs, ce qui lui permet, comme il l'explique lui-même, de ne pas avoir à faire le plus gros du travail :

> Je n'ai fait que mettre en œuvre avec plaisir les matériaux qu'il a rassemblés avec tant de peines. J'ai suivi ses traductions, en donnant au style une tournure plus libre & plus variée. Ses remarques & celles de ses premiers coopérateurs m'ont épargné l'ennui des recherches. (ibid.)

Toutefois, l'implication de Millot n'est pas aussi faible qu'il le prétend, d'où notre problème actuel aujourd'hui : nous n'avons pas accès aux articles, sinon à l'ouvrage préparatoire de Sainte-Palaye, parce qu'ils sont égarés ou perdus définitivement, et Millot a eu un rôle majeur dans l'orientation et la forme finale de l'*Histoire littéraire*.

> Le choix et l'arrangement des matières, le soin de les fondre, d'y mêler des réflexions, & de remédier autant qu'il est possible à une ennuyeuse uniformité, n'exigent pas de grands efforts […] (ibid.)

L'interventionnisme du jésuite n'est pas caché. Il a participé à l'organisation de l'ouvrage et a choisi ou non de suivre les consignes de Sainte-Palaye dans certains commentaires et sur certains sujets. Autant dire donc qu'il a sans doute tant remanié les premières ébauches de

l'érudit, que l'*Histoire littéraire* que nous lisons aujourd'hui ne reflète sans doute pas entièrement le projet initial ambitionné par ce dernier.

1.3 *L'Histoire littéraire des troubadours* de Millot

L'édition de Millot consiste en trois tomes. Ils contiennent 142 articles répartis ainsi : 42 pour le premier, 56 pour le deuxième et 44 pour le troisième. Ce dernier volume comprend en plus d'autres petits articles concernant les troubadours les moins connus, voire inconnus, par Sainte-Palaye ainsi que des poèmes anonymes. Le premier tome, quant à lui, compte moins d'articles en raison d'un grand discours préliminaire (pp. xiii – lxxxiv) qui ouvre l'*Histoire* pour en donner quelques explications et en justifier quelques choix. C'est d'ailleurs la seule partie que le public et les philologues postérieurs sembleront apprécier dans l'ouvrage :

> Revenant à l'éditeur, nous estimons que son discours préliminaire, d'ailleurs bien écrit, doit être lu par quiconque veut avoir une idée générale de ce qui concerne les troubadours. (Rochegude 1819, xviij)

Chaque article a le volume d'un chapitre plus ou moins étendu, et correspond à un développement portant sur un ou deux troubadours lorsqu'ils sont suffisamment connus ou ont suffisamment composé de poèmes pour que les rédacteurs aient de quoi émettre des commentaires et des remarques.

Si cette organisation répond peu ou prou à celle envisagée par Sainte-Palaye, le contenu est plus incertain. L'examen précis de quelques-uns d'entre eux[285] nous a permis de dégager quelques principes généraux d'organisation qui, même s'ils ne font pas office de règle, structurent néanmoins les articles de Millot. Il apparaît d'abord très souvent que la façon de structurer un article dépend des sources et de l'état développé ou non du *corpus* du poète dont l'éditeur dispose. Lorsque les manuscrits médiévaux ne transmettent aucune *vida* ni *razo*, et que d'autres sources extérieures n'apprennent rien non plus sur le troubadour, l'éditeur a déduit des informations biographiques à partir des poèmes du troubadour. C'est notamment le cas pour Guiraut Riquier (BEdT 248) dans le troisième tome.

> Giraut Riquier ne nous est connu que par ses pièces, dont le recueil est considérable. La copie, selon nos manuscrits, en a été faite sur l'original de sa main. On y voit qu'il étoit de la ville de Narbonne, fort attaché au vicomte Amauri, & qu'Alfonse X roi, de Castille, fut son bienfaiteur. (329)

Dans ce cas, l'article ne consiste qu'en une partie consacrée à tout ce qui aura été tiré des poèmes du troubadour. Dans d'autres cas, l'éditeur disposait de *vidas* et de *razos* qui faisaient

[285] Notamment ceux consacrés à Aimeric de Pegulhan (BEdT 010), Raimbaut de Vaqueiras (BEdT 392), Bernart de Ventadorn (BEdT 070), Peire Vidal (BEdT 364), Azalais de Porcairagues (BEdT 043), Guillem de Cabestaing (BEdT 213) et Bertran de Born (BEdT 080).

parfaitement écho au répertoire poétique du troubadour. Ainsi, le chapitre ne constitue encore qu'un bloc où l'œuvre littéraire est simultanément envisagée avec la vie du poète. Nous en avons un cas dans l'article de Bertran de Born (BEdT 080). De façon assez courante enfin, on distingue deux ou trois parties dans chaque petit chapitre sans qu'elles soient distinguées bien franchement par l'éditeur. La première consiste souvent en un petit avant-propos de la taille d'un paragraphe plus ou moins long, Millot s'y livre à toutes sortes de commentaires historiques, moraux, quand il ne s'agit pas de jugement sur la vie et la production du troubadour :

> La mémoire de cet illustre troubadour semble avoir été le jouet des caprices de la fortune. Guerrier audacieux & politique, il n'est presque pas connu des historiens ; poëtes fécond & singulier, il est également ignoré dans les fastes de la littérature. Tant les réputations brillantes ont peu de solidité, à moins qu'elles n'aient pour base, ou l'histoire écrite par des plumes excellentes, ou des ouvrages dignes de servir éternellement de modèles ! Ce qui brille aujourd'hui même, peut disparoître quelques jours après. Dans les siècles de ténèbres & de mauvais goût, c'étoit l'ordre naturel des choses humaines. (article de Bertran de Born, p 210, tome 1)

> Si la chevalerie excitoit des héroïnes à disputer aux hommes la gloire de la valeur, il n'est pas étonnant que la poésie provençale ait inspiré à des femmes le désir de se signaler dans la carrière des troubadours. La vivacité de leur imagination, la sensibilité de leur ame les y conduisoient naturellement. On met en problême, si les femmes sont propres aux grands ouvrages de génie ; mais il est hors de doute qu'elles ne puissent exceller en tout genre de composition, dont le sentiment & les grâces font le principal mérite. (article d'Azalais de Porcairagues, p. 110, tome 1)

Certains avant-propos s'avèrent parfois plus littéraires et philologiques que les autres. Sans doute peut-on y voir, pour quelques-uns de leurs détails, un reste de ce que Sainte-Palaye avait pu écrire à propos de ces troubadours et que Millot n'aura pas supprimé.

> Je dois avouer de bonne foi que la vie de ce troubadour ressemble beaucoup à un roman. Le tissu des circonstances, la marche de l'intrigue, un dénouement presque incroyable, inspireront de la défiance au lecteur. Cependant plusieurs vies manuscrites & imprimées concourent à établir les faits principaux. L'Italie nous en a fourni une manuscrite, plus étendue que les autres, à laquelle nous donnons la préférence. Il est vrai que certains détails, surtout certaines conversations, y décèlent un historien qui embellit son sujet. Mais on peut reprocher ce défaut à plusieurs historiens de l'antiquité ; & d'ailleurs les traits naïfs qu'on y trouvera, quoique l'invention sans doute de l'écrivain provençal, donne une idée vraie des anciennes mœurs. Loin de broder le fond du sujet comme tel autre seroit tenté de le faire, je supprimerai quelques ornemens superflus. (article de Guillem de Cabestaing, pp. 134-5, tome 1)

> La vivacité & la délicatesse du sentiment, la beauté des images, la naïveté du style, la facilité de la versification, distinguent avantageusement ce poëte, dont Pétrarque a fait mention avec éloge. Sa naissance obscure ne l'empêcha point de briller dans les cours. Quoique le peuple alors ne fût presque rien, les talens poétiques suppléoient à la noblesse dans nos provinces méridionales, où tout autre talent

> littéraire étoit, comme ailleurs, enfoui & sans exercice. (article de Bernart de Ventadorn, p. 18, tome 1)

Ces avant-propos sont fréquents mais pas constants. Il arrive que certains articles, comme celui d'Aimeric de Pegulhan, débutent immédiatement par une autre partie strictement biographique qui, elle, apparaît dans tous les articles, excepté lorsque l'éditeur ne disposait d'aucune source ni information sur le poète. C'est le cas par exemple pour les petits articles finaux du volume trois qui se réduisent assez souvent à quelques lignes rendant uniquement compte de ce qui nous reste de ces poèmes en matière de production, ou alors nous informant s'il y a quelque chose à dire ou non sur leur production : « PIERRE TORAT. Tenson avec Giraut Riquier, qui n'a rien d'intéressant. » (428), « PIERRE ESPAGNOL. Deux plattes chansons d'amour. » (427) ou encore « JEAN LAG. Tenson avec Ebles, aussi obscure que peu intéressante. » (415). Le démarcage entre l'avant-propos et la biographie est généralement matérialisé par l'usage des petites capitales d'imprimerie pour le nom du troubadour.

> Un mélange bizarre d'esprit & d'absurdité, de sagesse & de folie, caractérise tellement PIERRE VIDAL, qu'on pourrait l'appeler le Don Quichotte des Troubadours. Il étoit fils d'un pelletier de Toulouse. Né avec le talent qu'exige la poésie, & joignant une belle voix à l'imagination la plus vive, il se jeta dans la carrière où le bel esprit trouvoit alors les agrémens de la fortune. (p.266, tome 2)

La densité de la partie biographique varie selon la notoriété du troubadour, son implication dans les événements historiques et, bien sûr, la quantité de sources à disposition de l'éditeur. La première consiste en les *vidas* et les *razos* traduites par Sainte-Palaye, mais Millot en cite d'autres. Plusieurs informations de la biographie de Bernart de Ventadorn et quelques autres détails relatifs à des personnages que le troubadour a côtoyés sont par exemple extraits de la *Chronique de Geoffroy de Vigeois* des XIe – XIIe siècles et l'*Historia Tutellensis* d'Étienne Baluze (1717) : « La chronique de Vigeois le surnomme le Chanteur ; elle dit qu'il aima les chansons gaies jusque dans sa vieillesse […] » (18). Celui *Azalaïs de Porcairagues* est complété par des informations issues de l'*Histoire générale de Languedoc* (Claude de Vic et Joseph de Vaissète 1730-1745). Un appel de note juste après la date l'indique au lecteur :

> elle aima Gui Guérujat, & les chansons qu'elle fit pour son amant eurent beaucoup de succès : (peut-être sans en mériter beaucoup.) Gui Guérujat, de la maison de Montpellier, étoit fils de Guillaume VI. Il mourut en 1177.* *Voyez Hist. Du Languedoc, t.3. // (110, tome 1)

Le volume dépend aussi de la quantité d'extraits de poème cités par l'éditeur et qui viennent s'insérer au sein de cette partie sous forme de citations ou d'éditions en français. Il arrive également que les poèmes soit paraphrasés dans la prose et nourrissent la biographie, mais nous

y reviendrons dans un instant : « Giraut Riquier ne nous est connu que par ses pièces, dont le recueil est considérable » (p. 329, tome 3).

Enfin, lorsque l'éditeur a retracé la vie du troubadour en citant les œuvres de son choix, il se livre à un petit exposé spécifiquement concentré sur l'œuvre littéraire du poète. Ce développement final, souvent moins ample que la biographie en elle-même, consiste en un bref exposé de ce que l'éditeur a considéré être le plus important et digne d'être mentionné. Mais formellement ce développement se distingue généralement de la partie précédente pas un alinéa. Nous citons à titre d'exemples les articles d'Aimeric de Pegulhan (BEdT 010) et Peire Vidal (BEdT 364).

> Ses pièces prouvent qu'il florissoit dès le commencement, ainsi qu'au milieu du treizième siècle. Il se dépeint dans quelques chansons avancé en âge. Une dame lui reprochoit ses cheveux gris […]. (article d'Aimeric de Pegulhan p. 236, tome 2)

> Le recueil de ses ouvrages contient plus de soixante pièces, parmi lesquelles trois vers ou poëmes dont nous indiquerons légérement les traits remarquables. I°. Il invective contre le roi de France […] 2°. Il exhorte la ville de Milan à se réconcilier avec Pavie […] 3°. Il rappelle ce que l'on a vu à Toulouse & à Carcassone […] La pièce qui fait le plus d'honneur à ce troubadour, est une espèce de conte très-long, où il donne d'excellens avis à un jongleur […]. (article de Peire Vidal, p. 281-283, tome 2)

On s'aperçoit donc d'ores et déjà que la structure de l'*Histoire littéraire,* même décrite très succinctement ici, diffère des manuscrits de Sainte-Palaye et de nos hypothèses. En premier lieu, aucune édition en langue médiévale n'y figure (ou extrêmement peu mais nous y reviendrons). Pourtant l'érudit semblait ne pas y voir d'objection comme l'attestent son *Recueil des poètes françois* et quelques commentaires que nous avons cités. Comme le remarquait Lafont, certains articles citent encore le mythe du grand Romieu imaginé par Jean Nostredame : « On choisit pour juge le seigneur Romieu, dont nous avons tant l'article du comte de Provence […] » (p. 404, tome 3). Le mythe des cours d'amour, quoique critiqué, n'est pas non plus omis, voici ce qu'on lit dans l'article de Pierre Rogiers : « On prétend qu'elle tenoit cour d'amour son palais ; mais cet usage, comme nous l'avons déjà observé, ne nous paroît pas si ancien » (p. 104, tome 1). Il continue encore plus loin dans celui de Bertrand d'Alamanon :

> Nous sommes obligés, malgré nous, de recourir à Nostradamus, pour la vie de ce troubadour, dont nos manuscrits provençaux ne contiennent que les ouvrages. Peu d'historiens, sans doute, méritent moins de confiance ; mais ici du moins on ne le verra pas en contradiction avec d'autres […] Il eut pour maîtresse Fanette de Gantelmi, dame de Romanin, qui tenoit alors, dit Nostradamus, une cour d'amour dans son château. Nous avons prouvé que ces cours d'amour n'existoient point encore ; mais continuons de suivre l'auteur sans nous arrêter à la critique. (p. 390-391, tome 1)

Comme les publications de l'humaniste aixois et de son neveu, les chapitres de Millot semblent encore faire la part belle aux vies des troubadours : dans les cas cités plus haut, la production poétique soutient un travail de construction biographique ou l'accompagne par citations.

Néanmoins, d'autres constats peuvent être tirés de ce premier examen de surface. D'une part, on note que la production poétique n'est pas autant mise de côté que dans les précédentes publications. On doit reconnaitre la présence, aussi mince soit-elle, de petites parties spécialement consacrées au corpus dans certains articles. C'est la première fois depuis la Renaissance que cette attention s'exprime dans une publication, et le titre même de l'œuvre oriente la publication vers le domaine littéraire : *Histoire littéraire des troubadours*. Ce n'est que dans le sous-titre qu'apparaissent les mentions des vies, signe donc que quelque chose a changé. D'autre part, certains chapitres sont entièrement orientés vers la production des troubadours. On songe notamment aux chapitres d'Arnaut de Carcassés (BEdT 026a) et de Raimon de Tors, de Marseilla (BEdT 410) où Millot écrit respectivement : « Ce troubadour est absolument inconnu ; mais il a laissé une *novelle* ou conte d'un goût singulier, d'une invention bizarre, & d'une naïveté piquante. En voici l'extrait […] » (p. 390, tome2) et « Il est inconnu ; mais ses pièces n'en sont pas moins curieuses. Nous en extrairons la substance. » (118, tome 3). Certes, on arguera toujours que la *Novas del papagai* (BEdT 026a,I) d'Arnaut de Carcassés ou les sirventès de Raimon de Tors ne permettaient pas de fournir de notice bibliographique et que, par conséquent, Millot a peut-être choisi par dépit l'orientation littéraire de ces chapitres. Mais qu'importe finalement, on sait que Sainte-Palaye, de son côté avait un intérêt pour le corpus ; et la conservation de ces chapitres, que ce soit ou non par dépit, a la même conséquence. Elle permet de faire connaître les sujets et la matière, sinon les poèmes eux-mêmes des troubadours. Par ailleurs, que faut-il encore penser des avant-propos littéraires de certains articles que nous avons précédemment cités ? L'*Histoire littéraire* est plus complexe qu'on a bien voulu le dire, même si, à première vue, sa forme finale détonne en quelques points de notre hypothèse d'ouvrage de Sainte-Palaye. Les premières impressions qu'elle donne doivent être surpassées et nuancées par une analyse plus fine de chacun des articles afin de mieux comprendre ce qu'est véritablement l'*Histoire littéraire*, ce qu'est le projet de Millot et en quoi il diffère de celui de Sainte-Palaye. Il s'agit de comprendre pourquoi et comment de petites traces d'analyses et de commentaires philologiques et linguistiques s'insèrent dans ce qui paraît être à première vue un renouvellement formel d'un ouvrage sur les vies des troubadours.

2. *L'Histoire littéraire* de Millot : entre ambitions littéraires et aspirations morales

En réalité, la publication de Millot se fonde sur un écartèlement entre plusieurs aspirations, et son discours préliminaire l'illustrait déjà en énumérant plusieurs questions, auxquelles le jésuite se faisait fort de répondre dans les premières pages de son ouvrage :

> Quelle étoit la poésie avant que les peuples sortissent de leur premier état de simplicité ? quels progrès fit-elle à l'époque des troubadours ? quelle idée doit-on avoir des mœurs de leur tems, & surtout de cette galanterie célèbre qui les inspira sans cesse, parce qu'elle étoit comme l'âme de la société ? quels grands événemens excitèrent leur génie, & fournirent matière à leurs compositions ? quels sont les principaux caractères de leurs différens ouvrages ? quelle influence ont-ils eue, ainsi que leur langue, sur la littérature moderne ? enfin, quelles sont les sources dont nous avons tiré leur histoire ? (xvj-xvij)

L'écartèlement s'observe déjà. À côté des questions littéraires interrogeant la naissance, l'évolution et la forme de la poésie, figurent d'autres interrogations orientées vers les mœurs et l'histoire. Comment expliquer cette double présence ?

D'après nos précédentes recherches, mais aussi d'après ce que Millot explique lui aussi, Sainte-Palaye avait prévu d'insérer quantité de détails qu'il a fallu supprimer car « les gens de Lettres peuvent trouver important ce que les gens du monde jugent inutile » (1774, x). Sans doute faut-il comprendre par la précision *gens de Lettres* que les propos que le jésuite aura supprimés avaient trait à la philologie, la littérature ou la linguistique. De son côté, Millot voyait surtout dans le projet d'un ouvrage sur les troubadours l'occasion de concevoir un livre utile pour les mœurs, d'où certainement son refus initial lorsque le provençaliste lui demande une première fois d'achever son œuvre : il n'en voit pas l'intérêt — « Je crus d'abord qu'elle ne convenoit ni à mes principes ni à mes goûts, qu'il s'agissoit uniquement de galanterie […] » (viij). S'il accepte finalement de prendre la suite, c'est parce qu'il finit par y trouver un intérêt qui lui tienne à cœur : « j'y aperçu beaucoup de détails intéressans pour l'histoire des mœurs, pour celle de l'esprit humain ; et je sentis qu'on en pouvoit tirer des lumières […] » (ibid.). Enfin, Sainte-Palaye avance un argument imparable qui ne pouvait que convaincre le jésuite :

> Un sentiment louable de M. de Sainte-Palaie acheva de me décider. Il craignoit qu'une plume licencieuse ne s'emparât un jour de matériaux amassés pour l'utilité publique, & ne les employât au préjudice des bonnes mœurs. Il craignoit de même qu'un faux goût de frivolité ou de bel-esprit ne dégradât ses recherches, en cherchant moins à faire un ouvrage utile qu'un ouvrage brillant & peut-être pernicieux. Ces vues s'accordoient trop avec les miennes […] (viij)

Préoccupé par l'utilité de l'ouvrage et le respect des bonnes mœurs, Millot ne pouvait qu'accepter la demande de Sainte-Palaye. Le jésuite se lance dans la rédaction d'un ouvrage

dont l'utilité consistera à instruire les lecteurs sur les mœurs, la morale et l'histoire, si l'on en croit son avertissement.

> Jusqu'aux satires indécentes de quelques troubadours contre le clergé, ou contre la cour de Rome, tout devient matière d'instruction. Elles tiennent aux faits historiques & aux mœurs du tems : elles prouvent que les siècles d'ignorance furent des siècles de désordres […] » (ix)

2.1 Les troubadours au service de la morale et de l'Histoire

C'est donc par la lunette de deux principales disciplines que Millot propose de lire les troubadours : l'Histoire et la morale, la première racontant les actions, les faits et parfois les *contre-exempla* que la seconde explicitera et condamnera (ix).

La discipline de l'Histoire s'illustre grâce aux poèmes évoquant des événements historiques que Sainte-Palaye était parvenu à identifier. Ils sont autant d'occasions pour le jésuite de proposer de petites leçons d'histoire aux lecteurs. On lit par exemple dans le premier volume un grand développement historique dans l'article de Raimbaut de Vaqueiras (BEdT 392). Après avoir expliqué que le poète se trouvait à la cour du marquis Boniface, le narrateur écrit :

> Ces aventures précédèrent l'an 1204, époque où va s'ouvrir une scène qui intéresse encore davantage. Innocent III, dont nous avons raconté ailleurs les entreprises contre le malheureux comte de Toulouse, faisoit prêcher en France une croisade contre les Turcs. Le comte de Champagne en devoit être le chef. Il mourut. On choisit pour lui succéder le duc de Bourgogne & le comte de Bar ; mais l'un & l'autre ayant refusé, on eut recours au marquis de Montferrat. Frere du fameux Conrad, qui, dans les croisades précédentes, étoit devenu prince de Tyr, & avoit été proclamé roi de Jérusalem peu de jours avant sa mort, Boniface devoit être porté plus qu'un autre à cette expédition. Il accepta le commandement, passa en France où il prit la croix, & concerta l'entreprise avec les principaux seigneurs du pays. Le troubadour saisit l'occasion de célébrer son protecteur. L'enthousiasme des croisades semble respirer dans sa pièce […] (285-286*)*

L'exemple n'est pas un cas isolé, plusieurs articles contiennent ce genre de paragraphes historiques. Le phénomène est encore plus probant dans ceux des poètes ayant pris position ou ayant participé aux événements politiques de leur siècle. On lit notamment dans le grand article de Bertran de Born (BEdT 080) :

> Le comte de Poitou, Richard, avoit un motif particulier de vengeance. On connoît les révoltes des enfans de Henri II contre leur pere. Après lui avoir arraché divers apanages, ils se brouillèrent entre eux, & lui-même fomenta leurs dissensions, devenues utiles pour son repos. Richard, fougueux & avide, eut de grands démêlés avec le prince Henri, son aîné, duc de Guienne, & couronné roi d'Angleterre en 1169. Il enlevoit les droits de Henri ; il faisoit des incursions sur ses terres. Les vassaux prenoient les armes pour l'un ou pour l'autre. Bertrand fut un des plus

> dangereux ennemis de Richard, qui se vengea, comme on l'a vu, en saccageant, avec le vicomte de Limoges, sa seigneurie. (215)

Mais surtout, les leçons d'histoire de Millot sont parfois accompagnées de jugements divers et variés ayant trait aux mœurs, aux caractères humains et à la valeur des actions passées. Le jésuite ne se contente donc pas seulement de rappeler au lecteur certains épisodes historiques justifiés par l'existence de tels ou tels poèmes. Ces évocations sont autant d'occasions d'émettre un avis sur une époque et des actions que l'historien fustige. L'article de Raimbaut de Vaqueiras (BEdT 392) est notamment l'occasion d'une part d'évoquer la quatrième croisade (1202-1204) au cours de laquelle les croisées pillèrent Constantinople, et d'autre part de condamner l'attitude des croisés tout en déplorant le déshonneur pour la communauté chrétienne :

> Rarement l'amour affoiblissoit l'ardeur militaire, surtout dans les occasions de croisades : il excitoit plutôt les guerriers à se montrer dignes de leurs dames par de grands exploits. Vaqueiras fut cependant fâché, selon l'historien, de s'embarquer avec le marquis. Il souhaitait rester auprès de Béatrix ; & il ne s'éloigna que parce qu'il y auroit eu de la honte à refuser. Du reste, on connoîtroit mal le cœur humain, si l'on croyoit les héros exemts de foiblesses. **Cette guerre, sanctifiée par les erreurs du siècle, déshonora le nom chrétien par la prise de Constantinople, au lieu de ruiner la puissance des musulmans. Les croisés partagèrent en 1204 leurs conquêtes**. (tome 1, 288- 289)[286]

Néanmoins, Millot ne nous paraît pas trahir, ou du moins modifier, une des vues de Sainte-Palaye. On avait déjà remarqué que ses notes de marges s'intéressaient aux événements historiques et aux références à l'Histoire dans les poèmes des troubadours. On peut lire notamment dans un de ses manuscrits de traduction à propos du sirventès *A la plus longa nog de l'an* (BEdT 174,001) de Gavaudan dans **G** qu'il a du mal à comprendre : « Il sera à propos de l'examiner encore plus serieusement, à cause des choses importantes pour l'histoire qu'elle semble renfermer. » (ms. 3282 f. 160). Son recueil **D**, de surcroît, contenait plusieurs *razos* actualisant les poèmes de Bertran de Born, alors que d'ordinaire ses chansonniers n'incluent pas ces textes de prose : (f. 370-371r), (f. 373-374r), (f. 379-380), (f. 382-383), (f. 385-391r), (f. 393-394r), (f. 396- 405r), (f. 407), (f. 408r), (f. 410) (f. 411), (f. 413) (f. 414r), (f. 416), (f. 418). La présence de ce corpus, surtout pour Bertran de Born à notre avis, atteste bien l'intérêt historique du provençaliste.

Nous ne pouvons en dire autant pour ce qui concerne les remarques sur les mœurs et la morale. Elles émaillent tout autant les trois tomes de l'*Histoire* et sont suscitées à la fois par les aventures des troubadours et leurs poèmes :

[286] Nous éditons en gras la partie qui nous préoccupe.

> les aventures, & même les pièces galantes des troubadours, épurées de tout ce que la pudeur doit proscrire, peuvent servir sans pédantisme, soit à caractériser l'esprit & les mœurs des siècles de la chevalerie, soit à peindre le vice haïssable […] (ix)

Ces remarques sont mêmes parfois liées à celles concernant l'histoire. L'article de Raimbaut de Vaqueiras (BEdT 392), évoqué ci-dessus, rendait déjà compte de certaines mœurs de l'époque en usant allégrement de l'imparfait d'arrière-plan descriptif et même explicatif parfois : « Rarement l'amour affoiblissoit l'ardeur militaire, surtout dans les occasions de croisades : il excitoit plutôt les guerriers à se montrer dignes de leurs dames par de grands exploits » (ibid.).

Mais plus précisément encore, le jésuite explique dès son « Discours préliminaire » que certains genres du *trobar* lui étaient d'une grande utilité pour dépeindre les mœurs et la morale des poètes. On songe ici à la fonction de la *tenson* qu'il présente :

> Elles [les tensons] ont néanmoins l'avantage, celles même dont la traduction paroîtroit le plus insipide, de nous instruire sur les opinions & les sentimens de leurs auteurs, & sur l'esprit de leur siècle. On y verra, les raffinemens de la galanterie romanesque, les égaremens du libertinage qui triomphoit de ses maximes, les fausses idées d'honneur & de morale qui l'emportoient sur les devoirs. […] Plusieurs questions de cette espèce [la casuistique amoureuse] amènent des jugemens, quelquefois très sages, quelquefois insensés & pernicieux. (lxviij)

Principe qu'il suit dans le reste de son ouvrage. À plusieurs occasions, en effet, Millot tire parti de la matière poétique des disputes quelles qu'elles soient pour décrire les mœurs des poètes et du temps, souvent présentées sous leur plus mauvais jour :

> Nous avons cinquante-deux chansons de Gaucelm Faidit, tissues de lieux communs sur l'amour. Une tenson entre lui & Hugues de Bacalaria, mérite de trouver place ici. La morale n'en est pas bonne ; mais elle peint les mœurs des troubadours, & apprend à se défier de leurs principes. (1774, 374)

> Les troubadours aimoient à courir le monde, ainsi que les chevaliers. De la cour du prince d'Orange, Vaqueiras passa en Italie auprès de Boniface, marquis de Montferrat. Nous l'y verrons jouer un grand rôle. En passant à Gènes, il fit connoissance avec une femme, dont il voulut gagner le cœur, & qu'il trouva inflexible. C'est le sujet d'une tenson, dialogue naïf, où il s'exprime ainsi en Provençal, & la femme en génois […] La naïveté grossière de ce dialogue est l'image des mœurs du tems, qui jusques dans les cours & dans le commerce des muses, conservoient un fond de rusticité. Le poëte peint sa Génoise fort impolie ; mais il ne dissimule pas l'idée qu'on avoit en Italie des Provençaux, dont les excès dans le royaume de Naples n'augmentèrent que trop ensuite la haine des Italiens. (269)[287]

Même si par moments le jugement est un peu moins sévère sur certaines productions, comme dans le cas d'Arnaut de Maroill (BEdT 030) par exemple, Millot déplore toujours un

[287] Le poème évoqué est la *tenson* bilingue et fictive *Bella, tant vos ai prejada* (BEdT 392,007) de Raimbaut de Vaqueiras. (voir les éditions et commentaires de Gilda Caïti-Russo 2009 et 2006).

manque ou un faux-pas de la part des poètes : « Il exhorte ensuite à la crainte de Dieu ; & ici, du moins, la religion n'est point avilie, quoiqu'il en tire pas ses principes de morale. » (1774, 80). En fin de compte, dès son « Discours préliminaire », le jésuite avait d'ores et déjà clôt la question de la moralité et des mœurs des troubadours en décrétant : « la plupart des troubadours préférant les bonnes fortunes aux bonnes mœurs, la sagesse avoit besoin d'autres organes, & malheureusement n'en trouvoit guère. » (lxviij).

L'utilité morale et historique de l'ouvrage consiste donc à rappeler certains épisodes de l'Histoire mais aussi à soumettre aux lecteurs des *contre-exempla*. Du reste, rien dans les manuscrits de travail de Sainte-Palaye ne suggérait qu'il désirait employer la poésie et les troubadours dans cette optique utilitaire, d'où notre conclusion déjà avancée ailleurs d'une transformation d'objectif éditorial de l'*Histoire* avec Millot (Caraty 2022, 69). Millot n'aborde pas la poésie des troubadours de la même manière que le provençaliste et cela n'a rien de surprenant : il n'est ni un philologue ni un homme de lettres. Il n'a pas de goût particulier pour la poésie médiévale et, quand bien même il en aurait, il pourrait être bloqué dans son travail par un manque de connaissances linguistiques, philologiques ou littéraires comme l'académicien Jean Lebeuf notamment (Caraty 2022).

2.2 La lecture littéraire des troubadours : tentative, échec ou leurre ?

Pour autant, cette transformation des objectifs initiaux de l'ouvrage n'a pas totalement évincé toute remarque ou développement un tant soit peu littéraire ou philologique. Par remarque littéraire nous entendons ici tout commentaire concernant l'histoire littéraire, le style ou la forme des poèmes, le sens de ces derniers, les phénomènes d'intertextualité[288] entre les textes des troubadours mais aussi avec l'ensemble de la littérature médiévale, voire même avec celle des siècles suivants, quelle que soit sa langue. Autant dire que nous ciblons toutes les réflexions dont Sainte-Palaye était capable et qui auraient pu figurer dans son ouvrage final. Certains préambules d'articles contiennent des remarques littéraires de ce genre - celui de Bernart de Ventadorn (BEdT 070) par exemple – et les dernières parties des articles sont souvent consacrées aux répertoires des poètes.

Au surplus, même les parties biographiques contiennent des éléments littéraires ; mais il reste encore à en évaluer la qualité au cas par cas dans une étude plus fouillée qui ne perdrait pas de vue le travail de Sainte-Palaye dans ses manuscrits. Un des premiers points à dégager,

[288] Nous entendons par là la définition proposée par Gérard Genette : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre » (1982, 8).

notamment, serait de déterminer si ces développements ne sont justifiés que par leur propre intérêt, leur originalité et les connaissances littéraires qu'ils apportent…

> Une description de tournoi, dans l'Arioste, charmeroit l'imagination par des tableaux poétiques : celle-ci peut intéresser par le ton de plaisanterie qui la distingue. Le poëte semble n'avoir vu ce grand spectacle que sous une face ridicule. (article de Raimbaut de Vaqueiras à propos du sirventes *El so que pus m'agensa* [BEdT 392,014] p. 265 et f. 60r-61v dans ms. 3284)

ou s'ils sont détournés pour servir un des autres objectifs de Millot, en particulier l'instruction sur les mœurs et la morale.

> Plus de tels éloges étoient agréables à la princesse, plus les envieux du troubadour s'efforçoient de le ruiner dans son esprit. On connoît la perfide adresse des courtisans, pour saisir un endroit foible où ils puissent porter le coup fatal. La vanité domine la plupart des femmes, & que ne peut-elle pas au sein de la cour ? C'est le ressort qu'ils mirent en jeu. (article de Raimbaut de Vaqueiras à propos du poème *Truan, mala guerra* [BEdT 392,032] p. 281 et f. 61v-64v dans ms. 3284)

> Un lecteur attentif peut faire beaucoup de réflexions sur ce morceau. Il y observera, outre les traits qui caractérisent les anciennes mœurs, autant d'adresse que de simplicité. L'éloge du marquis rend excusable celui du troubadour. Rarement oseroit-on aujourd'hui se louer soi-même de la sorte, quand même on le pourroit avec justice. Mais on ramperoit davantage, on demanderoit avec bassesse : & je doute qu'on en fût plus digne de faveur. C'est ainsi que dans Homère, les héros vantent leurs actions, leur mérite, & s'en font un titre pour demander ce qu'ils se croient dû. (article de Raimon Vidal, de Bezaudun à propos de *Una novas vos vuelh comensar* [BEdT 411,I] p. 300-301 f. 139v dans ms. 3284)

Dans le deuxième cas, l'adjectif *littéraire* du titre de l'ouvrage n'est plus qu'un trompe-l'œil et Millot tend à trahir, à notre avis, les ambitions de Sainte-Palaye. Les aspects littéraires ne sont plus envisagés pour ce qu'ils ont d'original et d'instructif pour les lecteurs et les Lettres, mais pour ce qu'ils sont susceptibles de nous révéler sur les mœurs et les questions de morale. L'étude littéraire se met donc au service de celle des mœurs et de la morale des troubadours en répondant bien à ce que Millot annonçait dans son avertissement : « je n'ai fait que mettre en œuvre avec plaisir les matériaux qu'il a rassemblés » (x). [289]

Le premier cas nous intéresse davantage car il paraît mieux refléter le travail observé dans les manuscrits de Sainte-Palaye : Millot relève une originalité littéraire qui lui semble devoir être mentionnée. Mais ce simple constat ne suffit pas pour visualiser précisément la dimension littéraire de l'*Histoire littéraire des troubadours,* en mesurer la qualité par rapport à celles des manuscrits du provençaliste et en évaluer les liens avec ces derniers. Atteindre ces buts requiert à notre avis de parcourir les articles de l'ouvrage en étant attentif à des critères

[289] « Mettre en œuvre. Façon de parler dont on se sert pour dire, Employer à quelque usage. » (*Dictionnaire de l'Académie françoise* 1694, 144).

susceptibles de nous éclairer qui seraient évidemment élaborés à l'aune de ce dont Sainte-Palaye s'est montré capable dans ses manuscrits. Nous en proposons trois ici, qui pourraient très certainement être perfectionnés et affinés : la présence de ces commentaires, en particulier si Sainte-Palaye avait laissé une mention dans ses manuscrits indiquant qu'il fallait éditer, commenter ou expliciter un poème du point de vue littéraire ; la précision et éventuellement l'aboutissement du développement littéraire ; la présence enfin d'une édition du texte qui permette au lecteur de constater par lui-même ce dont Millot rend compte. Bien sûr, ces critères exigeants doivent être utilisés avec souplesse en tenant compte du fait que le rédacteur de l'ouvrage, d'une part, ne percevait par l'intérêt de tels développements et, d'autre part, qu'il n'était peut-être pas non plus en mesure d'étayer ce que Sainte-Palaye avait entamé.

2.2.1 **La présence ou l'absence de commentaires littéraires**

Notre premier critère découle des affirmations de Millot dans son avertissement, dans lesquelles il rappelait que « le mérite de cet ouvrage appartient spécialement à M. de Sainte-Palaie » (x). Suivant sa logique, hormis l'usage moraliste constant des troubadours, l'ensemble de l'œuvre tiendrait donc au travail de l'académicien.

2.2.1.1 La perte des développements critiques

Mais le fait est que dans plusieurs cas, surtout lorsqu'il se révèle trop littéraire, le labeur de ce dernier n'apparaît pas. Dans son manuscrit de traduction 3281, Sainte-Palaye avait laissé entendre qu'il faudrait comparer le sirventès d'Alegret *Ara pareisson l'arbre sec* (BEdT 017,002) conservé dans le recueil **A** (ms. 3091 f. 74r) au conte de la coupe enchantée.

« (Voyez le Conte de la Coupe enchantée et comparer) » (ms. 3281, f. 61)

Le commentaire concerne surtout la quatrième strophe de ce témoin concernant les maris infidèles à leur épouse et le cocufiage (soit la septième dans l'édition de Bec [2004, 110-113]) : en substance, après s'être plaint des maris qui sont aussi des amants, le troubadour achève son couplet en expliquant que de même que les époux trompés boivent dans une coupe (*enap*) et ont une bosse bien visible sur leur front, de même ceux qui trompent leur épouse devront boire dans cette même coupe.[290] La référence de l'érudit renvoie certainement au *Conte de la coupe enchantée* de Jean de la Fontaine (1621-1695), publié pour la première fois en 1669 puis une deuxième fois en 1671, qu'il avait emprunté aux chants XLII-XLIII de l'Orlando furioso (1516-1532) de l'Arioste (Ludovico Ariosto [1474 -1533]) (voir l'édition et traduction d'Orcel 2000,

[290] « À cause des maris amants je vois devenir sec // Le service d'amour, car l'un accepte le con de l'autre, // Et qui laisse le sien pour prendre celui d'autrui // Verra de son front sortir une bosse // Qui sera visible toute sa vie durant, // Car dans le verre où le cocu a bu // Il convient que boive aussi le mari consentant » (ibid. Bec, 113)

874-897).[291] Dans le conte de la Fontaine, Damon, époux de Caliste, soupçonne celle-ci de lui être infidèle et tente de l'éprouver sans parvenir à dissiper ses soupçons. L'enchanteresse Nerie lui propose de boire dans une coupe aux vertus magiques qui lui permettraient de tirer au clair la situation. Mais l'entreprise est vaine, Damon abuse du recours à la coupe et finit par souffrir d'autant plus.

> Si vous estes, dit-elle, en doute de cela,
> Beuvez dans cette coupe-là:
> On la fit par tel art que dés qu'un personnage
> Dûment atteint de cocuage
> Y veut porter la lévre, aussitost tout s'en va ;
> Il n'en avale rien, et répand le breuvage
> Sur son sein, sur sa barbe, et sur son vestement.
> Que s'il n'est point censé Cocu suffisamment,
> Il boit tout sans répandre goute.
> Damon, pour éclaircir son doute
> Porte la lévre au vase : il ne se répand rien. […]
> Le mal-heureux époux s'informe, s'inquiete,
> Et de tout son pouvoir court au devant d'un mal
> Que la peur bien souvent rend aux hommes fatal.
> De quart-d'heure en quart-d'heure il consulte la tasse.
> Il y boit huit jours sans disgrace.
> Mais à la fin il y boit tant,
> Que le breuvage se répand.
> Ce fut bien là le comble. O science fatale,
> Science que Damon eust bien fait d'éviter ;
> Il jette de fureur cette coupe infernale. (Marty-Laveaux 1857, 189-190)

Le lien intertextuel est réel et tout à fait pertinent. Et, de toute évidence, Sainte-Palaye envisageait de faire figurer ce lien : « comparer ». Mais cette comparaison disparait dans l'*Histoire littéraire* malgré la consigne de l'érudit. Inséré dans le tome 3 parmi les « troubadours inconnus, ou dont les articles sont peu importans », l'article d'Alegret (BEdT 017) tient en deux lignes à peine. Il n'y est question que de son *corpus* et de son thème de prédilection sans rappeler la référence intertextuelle entre littérature occitane, française et peut-être même italienne que Sainte-Palaye avait établie. Référence qui montrait que les poèmes des troubadours, en tant que textes littéraires, parlaient non seulement du monde mais aussi « d'eux-mêmes et d'autres textes » selon la formule de Wagner (2006, §31) et, par voie de conséquence, pouvait alors nourrir une réflexion sur l'histoire littéraire ainsi que sur le patrimoine littéraire commun de plusieurs cultures.

[291] En particulier des strophes C à CIV dans le chant XLII et I à XLVII dans le chant XLIII.

ALEGRET. Trois chansons où il déclame contre la corruption du siècle. (p. 388)

Le phénomène n'est pas isolé. Dans ses autres manuscrits Sainte-Palaye énonce notamment à trois reprise la nécessité d'opposer la chanson *Ab gran joi mou maintas vetz e comensa* (BEdT366,001) de Peirol à un madrigal d'Antoine de Rambouillet de La Sablière (1624-1679). L'érudit l'écrit pour la première fois sur un papier de rajout qu'il glisse dans son recueil **G** (chansonnier 3095) en face du poème. Le phénomène n'est pas anodin : en général, les commentaires de réception de ce type sont surtout annotés dans les marges des manuscrits de traduction.

> Cette Piece peut estre mise en opposition avec ce Madrigal de la sabliere –on ne sait pas \ Que l'on ne sait peu quand on se leve
> Tout ce qu'on doit faire le jour
> Tel le com(m)ence en pleurs qui bien souvent l'acheve
> Dans les plaisirs et dans l'Amour &c. (f. 245)

Plus tard, il réinscrit encore deux fois ces vers dans son manuscrit de traduction et d'analyse. La première fois, la chanson est résumée sous forme d'extrait, le provençaliste ne fait que rappeler le lien établi entre les deux poèmes dans son chansonnier. Mais comme le dialogue entre la chanson et le madrigal lui plaît particulièrement, il finit par traduire entièrement le poème en lui adjoignant toujours les premiers vers du madrigal français.

> On peut mestre icy en opposition ces vers de la Sabliere
> Que l'on sçait peu quand on se lêve
> Tout ce qu'on doit faire le jour
> Tel le commence en pleurs qui bien souvent l'acheve
> Dans les plaisirs et \dans/ l'Amour &e (ms. 3283 f. 399)
>
> C'est le contraire de ce madrigal de la sabliere qui com(m)ence
> -\ Que l'on sçait peu quand on se leve
> Tout ce qu'on doit faire le jour
> Tel le com(m)ence en pleurs qui bien souvent l'acheve
> Dans les plaisirs et dans l'amour. (ms. 3283 f. 405)

Ces vers semblent répondre à l'*incipit* du poème dont il inverse la logique : « Ab gran gaug mou mantas uetz e comensa // so don hom apueis dolor e cossire » (« je commence souvent avec une très grande joie ce dont ensuite on retire de la douleur et du souci » [traduction personnelle]). L'opposition est d'autant plus pertinente qu'elle concerne le même sujet et que dans les deux cas le *je* poétique est un amant. De toute évidence, Sainte-Palaye tenait à cette opposition qu'il n'a pas cessé de mettre en évidence, soit qu'il la trouvait stimulante pour la réflexion, soit qu'elle lui paraissait être la meilleure pour illustrer deux points de vue différents sur les tourments des amants. En tout cas, une telle constance dans le commentaire de marge et

le geste de traduction ne peut être que le signe le plus intime et probant de la réception de l'érudit d'une part, mais aussi probablement de ce dont il aurait rendu compte dans son ouvrage. Ils sont par ailleurs confirmés par le jugement esthétique que l'érudit porte sur la dernière strophe du poème : « couplet très joli pour la mignardise de l'expression, et qu'on pourroit traduire » (ms. 3283, f. 399v). Non seulement le poème occitan trouvait une réponse dans la poésie française, mais en plus son expression plaisait à l'érudit. Autant d'indices, donc, permettant de songer que l'académicien aurait certainement fait apparaître ce dialogue des deux poèmes dans son ouvrage et en aurait peut-être même évoqué le style. Néanmoins, la chanson n'apparaît pas dans l'*Histoire littéraire* de Millot. Sur le répertoire de vingt-neuf poèmes recopiés par Sainte-Palaye, sept sont cités et édités sous forme de passages traduits, de longueur variable, qui illustrent la vie du poète :

- (BEdT167,049) *Quan la foilla sobre l'albre s'espan* p. 323-324,
- (BEdT 366,015) *En joi que·m demora* p. 324-325,
- (BEdT 366,006) *Camjat ai mon consirier* p. 326-327,
- (BEdT 366,019) *Mainta gens me malrazona* p. 327-328,
- (BEdT 366,028) *Pos flum Jordan ai vist e·l monimen* p. 328-330,
- (BEdT 366,029) *Quant amors trobet partit* p. 331- 332,
- (BEdT 366,010) *Dalfi, sabriatz me vos* p. 335.

En conséquence, aucune mention de l'écho entre le poème du troubadour et le madrigal de la Sablière n'est effectuée.

Mais ce n'est pas là la seule perte que l'on puisse constater. On peut supposer en effet que cette opposition aurait induit l'édition de la traduction de la chanson établie par Sainte-Palaye ; même sous forme traduite, les lecteurs auraient ainsi pu lire le texte du troubadour, lecture à laquelle ils n'avaient jusque-là pas accès. Surtout, l'édition aurait été motivée par une véritable actualisation du texte et un ancrage dans un dialogue et une réflexion littéraires dépassant à la fois les frontières linguistiques et celles du temps. La réception de Sainte-Palaye au sein de ses manuscrits prenait la forme d'une comparaison littéraire entre les textes et leur opposition, invitant le lecteur à opérer la même démarche. Et, quelle que soit la conclusion que le provençaliste aurait tirée de son geste, cette confrontation de la chanson médiévale avec un poème plus récent, qui plus est dans la langue de prestige de l'époque, était un moyen efficace d'intégrer le poème médiéval dans le patrimoine.

Le geste était même d'autant plus important que Sainte-Palaye semblait apprécier particulièrement le corpus de Peirol et s'était même essayé à traduire les envois de *Camjat ai mon consirier* (BEdT 366,006) en vers.

> Ma bouche, mon cœur et mes yeux
> Avec vous seront en tous lieux
> Ma belle et douce Amie
> De tous points accomplie. (ms. 3283 f. 392)

Mais là encore, quoique Millot ait édité une des strophes de cette chanson, il n'a pas cru bon de diffuser les vers de son prédécesseur, pas plus que de signaler la *mignardise* des poèmes, ou la *jolie* expression de certains d'entre eux. Ainsi, l'appréciation de Sainte-Palaye n'apparaît à aucun moment dans l'article et le lecteur n'a aucun moyen de savoir que l'érudit aimait ce troubadour. Bien au contraire, à l'appréciation du provençaliste est supplanté le jugement sévère du jésuite qui, de son côté, n'apprécie pas du tout le troubadour. L'article est émaillé de petites critiques et de commentaires fustigeant le comportement de Peirol, qui n'est rien de plus pour Millot qu'un libertin accumulant les conquêtes à la manière d'un libertin du XVIIIe siècle.

> Nouvelles chansons en son honneur, telles que les précédentes, & probablement nouvelle infidélité. Après une jeunesse perdue dans ces frivoles amours, Peyrols se livra comme tant d'autres libertins à la dévotion des croisades, lorsque l'empereur Frédéric I, le roi de France Philippe –Auguste, & Richard roi d'Angleterre, entreprirent leur fatale expédition de la Terre sainte. (328)

Supposer les causes de ces pertes n'est guère difficile. L'intertextualité, dont nous parlerions aujourd'hui pour ces exemples, et le dialogue entre les littératures de différentes langues et époques se rapportaient sans doute aux fameux sujets ou détails trop propres aux gens de lettres qu'évoque Millot au début de l'ouvrage. il s'est résolu à supprimer Ces développements parce qu'ils ne méritaient pas de figurer dans la publication, sous peine d'ennuyer les lecteurs, les gens du monde. D'un autre côté, on peut aussi avancer que comme le jésuite, contrairement à Sainte-Palaye, jugeait plus utile de fournir un ouvrage orienté vers les mœurs et l'histoire, il aura délibérément supprimé ces commentaires. Nous pensons pourtant qu'il était capable de les développer quelque peu et de rendre l'idée majeure que l'érudit voulait diffuser, en tout cas pour les phénomènes de ce genre.

Par ailleurs, la remarque nous semble aussi valoir pour les commentaires critiques plus techniques et personnels tenant aux rimes, aux effets sonores et aux débats de l'époque entre les experts sur le rôle et les objectifs de la poésie. Ces notes sont en général le reflet le plus intime de la réception sensible à l'éditeur de textes. Même si Millot avait tenu à respecter les consignes de son prédécesseur, il n'est pas dit qu'il aurait été capable de percevoir les mêmes prouesses sonores, rimiques et rythmiques des textes avec les effets qu'ils avaient, comme Sainte–Palaye nous l'a déjà montré.

On a précédemment cité un commentaire du ms. 3283 dans lequel le provençaliste relevait que le sirventès de Peire Cardenal *Anc mais tan gen no vi venir pascor* (BEdT 335,004) était poétique et sonore : « La pièce est poëtique et sonore » (ms. 3283, f. 263v). En dépit de l'intérêt que Millot paraît avoir eu pour ce troubadour et son répertoire poétique — un article de 45 pages (p. 326-271) dont 32 sont consacrées à sa production poétique, la partie biographique s'achève dès la p. 239, le sirventès ne nous semble pas avoir été cité et rien n'est relevé quant à la qualité phonétique et rimique des poèmes. Sans doute faut-il imputer cette perte au manque de précision initiale de la note de Sainte-Palaye. La comprendre requerrait en effet de la part du continuateur qu'il maîtrise assez les notions invoquées par le provençaliste pour en mesurer les effets dans le texte occitan et, enfin, qu'il adhère à l'impression de lecture… Autant d'éléments auxquels le rédacteur n'a apparemment pas souscrit, soit qu'il ne comprenait pas pourquoi la pièce était *poëtique* et *sonore*, soit qu'il ne partageait pas cet avis, soit encore qu'il trouvait cette mention inutile.

2.2.1.1 Les critères énigmatiques de sélection des développements littéraires

Quoi qu'il en soit, la conséquence de ces hypothèses demeure toujours la même : à la fin, la présence ou l'absence du commentaire reflète la réception du jésuite et non celle de Sainte-Palaye qui, même lorsqu'il insiste pour faire figurer un élément, n'est pas toujours certain de voir sa volonté respectée. Tout dépend de Millot, de sa capacité à comprendre ce que Sainte-Palaye pointait, ce dont il n'est pas toujours capable, à adhérer ou non à l'effet de lecture puis enfin à en juger l'utilité, voire à ne pas ressentir trop de scrupules, peut-être, à force de supprimer « ce que les gens du monde jugent inutile » (1774, x). Globalement, il est assez difficile de trancher entre les différentes raisons ayant conduit à la suppression d'éléments, car la lecture de plusieurs articles ne nous paraît pas mettre en évidence des principes de conservation ou de disparition stables. Par exemple, la note de réception particulièrement intéressante de la *canso Quan si cargo·l ram de vert foill* (BEdT 011,003) d'Aimeric de Sarlat au f. 50 d'**E** a été particulièrement bien respectée par Millot.

> Cette Pièce est assez jolie, surtout le premier couplet dont les paroles semblent représenter le gazouillement et le mouvement des oiseaux. (ms. 3281, f. 37)

L'article rend bien compte de l'effet d'harmonie imitative signalée par Sainte-Palaye. Mieux encore : Millot édite en note de bas de page l'*incipit* du poème en langue source afin que le lecteur apprécie lui-même l'harmonie des mots, des sons et du sujet :

> Aimeri, dans la seconde chanson, se plaint de n'oser découvrir son amour, tant il respecte le haut rang & le mérite de celle qu'il aime. Il charge ses yeux de parler

> pour lui. La pièce commence par une description du printems, en vers doux & harmonieux, où il peint le vert naissant des feuillages, les amours des oiseaux, & leurs gazouillemens à l'aspect du soleil.*
>
> * Quan si cargo'l ram de vert fueill,
> E l'augelet uns, dui e trei
> Penson d'amor & de dompnei,
> En contra'l rai s'en fan guarrueill,
> Comens mon chan ab'lo tems de dousor, &c. (428-429)

À en croire le rédacteur, on songerait presque que ce jugement est le sien et qu'il goûte réellement les différents effets stylistiques qu'il cite et illustre même par le texte en langue source. Pourtant, on lit dans l'article de Peire de Valeira (BEdT 362) un développement très péjoratif sur les évocations topiques du printemps des *cansos*.

> Nos vies manuscrites disent que Pierre de Valieres étoit de Gascogne, de la terre d'Arnaud-Guillaume de Marsan qu'il fut jongleur dans le même tems que Marcabres ; qu'il fit des vers tels qu'on les faisoit alors, c'est-à-dire, de peu de valeur, où il n'étoit question que de la verdure des feuilles, de l'éclat des fleurs & du ramage des oiseaux ; & que ni sa personne ni ses poésies ne furent en grande considération. Ce jugement sur le peu de valeur qu'on faisoit alors, me paroît d'autant plus remarquable, qu'il y a peu de vies de troubadours, où leurs bonnes chansons, leurs bon sirventes, &c, ne soient célébrés. (p. 429)

Les deux avis se contredisent. Le second indique d'après nous que la présence du premier n'est pas dû au goût de Millot ni à sa compréhension du *trobar*, mais davantage à l'insistance de Sainte-Palaye dans son manuscrit sur la valeur de ce passage. On peut aussi supposer que d'éventuels scrupules du jésuite à effacer complètement toutes les traces de notes critiques littéraires sont entrés en ligne de compte. Il ressort de ces deux occurrences contradictoires qu'il faut probablement juger au cas par cas les conservations ou suppressions de tous les développements littéraires selon les paramètres que nous avons énoncés.

Par exemple, dans son manuscrit de traduction m. 3282 Sainte-Palaye avait laissé entendre qu'il faudrait établir un lien entre une *razo* (BEdT167.B.C ; PC167,052) de Gaucelm Faidit (BEdT 167) et *Les quinze joyes de mariage*.

> (d) raprochez icy des exemples de l'abus qu'on a fait des Pelerinages et consultez sur cela, les quinze joies d'amour ou du mariage (f. 167v)

Dans cette aventure, le troubadour est épris de Marguerite d'Aubusson, qui de son côté ne partage pas ses sentiments : son véritable amant est Hugue de Lusignan. Profitant d'une absence de son époux, elle élabore un stratagème redoutable pour le retrouver et feint d'être malade pour aller prier la Sainte-Marie de Rocamadour. Elle profite ainsi de sa sortie du château pour se rendre à Uzerche, ville où réside Gaucelm Faidit alors absent et où l'attend Hugue de

Lusignan. Les deux amants se retrouvent à la demeure du troubadour, accueillis par l'épouse de ce dernier qui ne se doute de rien, et passent plusieurs jours ensemble. L'aventure consternera le poète qui était persuadé d'être le seul soupirant de Marguerite d'Aubusson (Boutière et Schutz 1973, 180-184).

L'épisode permettait à Sainte-Palaye de soulever deux points. Le premier était le prétexte du pèlerinage auquel les femmes recourent pour tromper leurs maris dans la littérature médiévale. Le motif est particulièrement topique, il appartient à la veine satirique (Rychner 1967, 3) tout comme la maladie feinte, d'ailleurs.[292] Le deuxième reposait sur les ressemblances thématiques et actancielles de la *razo* du troubadour avec les quinze nouvelles satiriques rendant compte des déboires conjugaux. Tout à fait pertinent, le rapprochement, quoiqu'imprécis et peu développé, met inconsciemment en avant les liens et les phénomènes d'intertextualité que les textes de prose des chansonniers ont eu avec la littérature orale avant d'être mis à l'écrit (Poe Wilson 1984, 37 ; Saverio 1961,63-64)[293] mais aussi avec les textes de langues différentes qui les ont suivis.

Illustrant les affinités littéraires et culturelles entre les littératures occitanes et françaises, la comparaison participe d'après nous à la patrimonialisation de la *razo* en ce que, comme pour la parenté de la *canso* et de la *chanson*, le regard érudit montre ce que les textes ont en commun, et confère à l'aventure occitane une place dans les savoirs littéraires de l'époque. Place qui doit vraisemblablement s'apparenter à ceci : cette *razo* est une illustration d'un autre cas où les individus abusaient du pèlerinage pour tromper un époux ou un amant ; elle est semblable en certains points au patrimoine français que les lecteurs connaissent dans *Les quinze joyes de mariage*. Autrement dit, la comparaison permet de faire sien ce qui est étranger grâce à la convocation d'une autre œuvre littéraire en langue française, plus familière au lecteur ; et ainsi, la comparaison porte à la lumière les similarités, les fonds ancestraux des littératures.

Toutefois, cette comparaison disparait complètement dans l'*Histoire littéraire,* malgré la consigne de l'érudit, et Millot ne retient finalement que ce qui lui permet de servir son dessein d'instruction morale sur les aventures des amants.

---

[292] Les mêmes motifs apparaissent dans le *roman de Flamenca* qui ne fait pas partie de la ittérature satirique.

[293] « The evolution from the lyric use of *razo* to the prose genre called the *razo* may initially have been oral, as *jongleurs* took to prefacing the songs they were about to perform with a spoken paraphrase of what they would shortly be singing, or process may have been more strictly literary, as clerks, already in the habit of glossing what they copied, began to apply this same exegetical principle to vernacular poetry. Then again, razos may have their roots in a soil conducive to a mixture of these oral and written traditions. » [L'évolution de l'utilisation lyrique de *razo* au genre en prose appelé la *razo* a peut-être été initialement orale, car les jongleurs ont commencé à préfacer les chansons qu'ils étaient sur le point d'interpréter avec une paraphrase parlée de ce qu'ils allaient chanter juste après. D'un autre côté le processus peut avoir été plus strictement littéraire, puisque les clercs, déjà habitués à gloser ce qu'ils copiaient, ont commencé à appliquer ce même principe exégétique à la poésie vernaculaire. Là encore, les *razos* peuvent avoir leurs racines dans un sol propice à un mélange de ces traditions orales et écrites.]

> Elle feignit une maladie, qu'elle sut faire passer pour dangereuse. Elle fit vœu d'aller à Notre Dame de Rocamador. Elle avertit son amant de se trouver à Uzerche, qui se trouvoit sur la route, d'y arriver secrètement & de descendre chez Faidit. La dévotion des pélerinages paroissoit commode pour ces aventures galantes : aussi fut-elle souvent profanée. (365-366)

Certes, Sainte-Palaye mentionne bien l'abus des pèlerinages, mais son commentaire n'est pas assez développé pour qu'on puisse présumer une éventuelle conclusion moralisatrice qu'il aurait voulu tirer de la *razo*. Si tel était le cas, encore faudrait-il déterminer si cette conclusion aurait concerné les *topoï* des écrits qu'il était accoutumé à lire ou s'il en aurait déduit que cette attitude était réellement répandue à l'époque.

À notre avis, l'érudit est tout à fait conscient que *Les quinze joyes* relèvent de la veine satirique et que le motif du pèlerinage est, justement, une ruse, un ressort narratif auquel les personnages comiques de ces histoires ont recours pour arriver à leurs fins. En outre, Sainte-Palaye sait aussi certainement que certains épisodes des *razos* sont incertains et ne relèvent que de la fiction, soit qu'ils aient été inventés par les rédacteurs, soit que ceux-ci s'inspirent de traditions orales anciennes qui viennent alors irriguer ces textes de prose. Ici en l'occurrence, l'aventure a à voir avec les ressorts du fabliau tel qu'il apparait au début du XIIIe siècle : l'emploi d'un stratagème dans le but de tromper un mari en toute impunité. La filiation est d'autant plus accentuée que c'est à la fois le mari et un des soupirants qui sont trompés en même temps. L'intrigue générale, quasiment ancestrale, et à laquelle le public aristocratique est bien accoutumé (Laïd 2015, 19-20), aura atteint son objectif comique et mis « le doigt sur le point crucial (généralement le point douloureux) et sur l'effet majeur » du poème en tout conformité avec la méthode de l'exégèse finalement (Zink 2008, 781). Sainte-Palaye est à notre avis suffisamment avancé dans sa connaissance deux textes pour établir le lien avec le genre du fabliau qu'il connait bien puisqu'il a aidé Legrand D'Aussy à en déchiffrer des extraits (Maillet 2014, 54). Il est donc tout à fait à même de comprendre l'abus du pèlerinage tel qu'il est, c'est-à-dire rien de plus qu'un *topoï* et un ressort comique.

Pour en revenir à la question qui nous préoccupe, les raisons qui ont poussé Millot à garder le commentaire du provençaliste ne relèvent vraisemblablement pas du domaine littéraire. La transtextualité est évacuée au profit de la question morale, il ne reste plus rien de la dimension littéraire de la note initiale parce que le jésuite a jugé ici plus pertinent de n'exposer que la composante moralisatrice. Peut-être a-t-il même cru que c'était aussi ce que pointait Sainte-Palaye. En tout cas, le commentaire littéraire proprement dit a été évincé pour ne pas dire transformé selon la réception de Millot.

1.2.1 La précision et l'aboutissement des développements littéraires

D'un autre côté, lorsque le jésuite conserve des développements littéraires, ils concernent aussi bien la forme des poèmes, que la versification et les rimes. À l'instar du provençaliste, ces descriptions n'aboutissent pas à une interprétation. Strictement gratuites, elles nous semblent avoir été extraites des manuscrits de l'académicien sans que Millot comprenne réellement ce qu'elles étaient susceptibles d'apporter aux articles et aux présentations des poèmes. Dans le tome 3, notamment, une brève présentation des poèmes connus d'Uc de la Bacalaria (BEdT 449) (probablement *Ses totz enjans e ses fals' entendensa* BEdT 449,005 [ms.3091, f. 357r] et *Per grazir la bon'estrena* BEdT 449,003 [ms. 3095, f. 24r] selon nos notices codicologiques) aboutit à un petit commentaire sur leur forme.

> Dans la vie de ce dernier, nous avons rapporté une tenson qui a pour interlocuteurs ces trois poëtes. On ne trouve que deux pièces de Hugues de la Bacalaria, dont une versifiée avec un mélange régulier de rimes masculines & féminines. (414)

Certes, la description est très peu élaborée, mais au moins elle figure dans l'article. Le problème consiste plutôt en l'absence d'édition du poème après elle. Comme pour la *canso Quan si cargo·l ram de vert foill* (BEdT 011,003) d'Aimeric de Sarlat, l'édition d'au moins une strophe aurait suffi pour illustrer le phénomène technique décrit. Mais le jésuite a, d'après nous, récupéré la note de son prédécesseur sans en percevoir l'intérêt et la nécessité d'illustrer les rimes. En conséquence, le lecteur ne peut, en l'état actuel, apprécier le mélange régulier de rimes pointé par le jésuite et juger par lui-même des éventuels effets poétiques qui en découlaient. Assez artificielle, la note s'insère au milieu de la rédaction comme un élément superflu.

Dans l'article de Raimbaut de Vaqueiras (BEdT 392), une description formelle de *Calenda maja* (BEdT 392,009) se révèle légèrement plus précise que celle des poèmes d'Uc de la Bacalaria (BEdT 449). Cette fois, le développement indique le nombre exact de vers par couplet, le mètre des vers, la rime de la plupart d'entre eux, l'air sans doute joué.

> Vaqueiras, encore plus docile aux ordres de sa maïtresse, composa une chanson qu'elle lui avoit demandée. Les couplets en sont de dix-huit vers, dont plusieurs de deux syllabes, & qui riment tous, excepté trois, en a muet. On lui donne le nom de estampide, dont il ne reste que cet exemple. L'air étoit le même qu'avoient joué les jongleurs. Voici la substance de cette chanson […] (284-285).

Mais cette apparence de précision n'est qu'un trompe-l'œil, la description des rimes de Sainte-Palaye dans son manuscrit se révélait beaucoup plus fine :

> C'est une Piece de vers qui est nommée a la fin Estampida ; tous les Couplets sont composez de 18 vers dont plusieurs de deux syllabes, & qui tous, Excepté le 3. le 7.

> & le 9e + \\ et le 11e // riment en a muet, si je ne trompe [sic] ; comme dans nos rimes feminines. ces rimes feminines sont toutes en aya dans le 1er Couplet, en ia dans le 2d. en uda dans le 3e, en ira dans le 4e. en ensa dans le 5e. & en ida dans le 6e & dernier. Malgré la difficulté de la mesure et des rimes, la piece est assez facile a entendre ; & la versification assez coulante. (ms. 3284 f. 32r)

Millot se refuse à trop entrer dans le détail des rimes de chaque strophe en occitan. Il ne juge pas important non plus de transmettre l'impression de lecture du provençaliste sur la *versification assez coulante*. On suspecte que cet évincement a été motivé par la nécessité d'édition qu'une telle description aurait impliquée. En toute logique, préciser que les rimes féminines sont en « en ia dans le 2d. en uda dans le 3e, en ira dans le 4e […] » appelait une illustration en langue source, que Millot jugeait peut-être inutile, même si cela instruisait les lecteurs sur la nature des rimes féminines.

On note par ailleurs que le rédacteur a quand même consenti à éditer la traduction du poème. On peut supposer que ces choix éditoriaux étaient justifiés par la rareté de l'estampie. Il fallait peut-être décrire et illustrer par l'édition cette forme poétique parce que le jésuite ne disposait pas d'autre exemple,[294] à la différence des formes de *canso* (BEdT 449,005) et d'aube (BEdT 449,003) d'Uc de la Bacalaria qui étaient plus répandues dans le corpus des manuscrits. On convient que le problème demeure le même : la diffusion de la *substance* de *Calenda maja* (BEdT 392,009) ne permet pas au lecteur de se figurer sa forme, sa versification, et même de comprendre en quoi l'estampie diffère concrètement des formes traitées juste avant. Or, la définition qu'en donne la *Doctrina de compondre dictats* insiste sur une forme très précise : « si tu veux faire une estampie […] elle doit avoir quatre couplets et un refrain, un ou deux envois, et un nouveau son [traduction personnelle] » (Meyer 1877, 357).[295] Forme confirmée par les *Leys d'amor* qui, de leur côté, commencent plutôt par caractériser le genre par son rapport originel intime et étroit à la musique :

> Il y a encore l'estampide ; quelquefois elle n'est qu'un genre de musique instrumentale, dont nous ne nous occupons pas sous ce rapport ; d'autres fois, outre la musique, elle a des paroles où l'on traite d'amour ou de louange, dans le genre du verse [sic] ou de la chanson ; sous ce rapport elle entre dans le domaine de notre science. Ces ouvrages, non principaux, peuvent avoir une tornade ou s'en passer : on peut au lieu de la tornade répéter un couplet du commencement ou de la fin. (Aguilar 1841, 351)[296]

[294] Nous n'avons pas trouvé d'autres exemples d'estampie dans les recueils de Sainte-Palaye.

[295] « Si vols far estampida, potz parlar de qualque fayt vulles, blasman o lauzan o merceyan, quit vulles ; e deu haver quatre cobles e responedor, e una o dues tornades, e so novell »

[296] « Encaras havem estampida et aquesta ha respieg alcunas vetz quant al so desturmens. et adonx daquesta no curam. Et alqunas vetz ha respieg no tant solamen al so. ans o ha al dictat. quom fa damors o e lauzors a la maniera de vers o de chanso. Et adonx segon nostra sciensa pot haver loc. aytals dictatz no principals podon haver tornada o no. e pot hom en loc de tornada repetir la una cobla del comensamen o de la fi. (ibid., 350)

Malgré la variété des structures du genre dans différents témoins, et la brièveté des traités sur cette définition, il ressort quand même que l'estampie a surtout partie liée avec la musique et toutes ses composantes : la voix, les instruments, la dance (Hibberd 1944, 222 et 224). Et, selon la définition actuelle de l'estampie établissant comme caractéristique primordiale la ressemblance de sa versification et son schéma de rimes à celui de la mélodie instrumentale qui en accompagne les paroles (Cummins 1982, 261), toute tentative de mesurer une telle différence par voie de transmission écrite est d'entrée de jeu disqualifiée. Mais au moment où Millot rédige l'*Histoire littéraire*, il n'est pas certain que Sainte-Palaye ait perçu un lien aussi fort entre l'estampie et la mélodie qui l'accompagne, et si Millot prend la peine d'éditer un extrait traduit, c'est qu'il en sent la nécessité, même s'il n'est pas sûr de ce qu'il doit montrer.

3. Le ou les textes dans l'*Histoire littéraire* de Millot : étude de cas

En tout cas, ce commentaire, comme celui de la *canso* d'Aimeric de Sarlat (BEdT 011,003), illustre un phénomène notable dans l'*Histoire littéraire*. Les éditions de poèmes sont courantes dans l'ouvrage et répondent à diverses fonctions qui, mises bout à bout avec tous les indices que Millot a laissés dans quelques articles, nous permettent de répondre encore un peu mieux à notre question : qu'est-ce qu'est véritablement l'*Histoire littéraire* ?

3.1 Dissection d'article et mise en évidence des textes

Pour ce faire, nous proposons d'étudier ces petites éditions de textes grâce à une étude approfondie de l'article de Peire Vidal (BEdT 364) et de sa structure. Il s'agit d'analyser les liens qui unissent au sein du petit chapitre les éléments biographiques aux citations des poèmes, généralement signalées par des guillemets. Nous signalerons ces liens lorsque nous les relèverons et nous tenterons de dégager le sens que Millot établit entre le texte poétique et la biographie, les raisons pour lesquelles il cite des extraits et les éventuels détournements de citations de texte qu'il peut faire. Cet exercice ne nous empêchera pas de convoquer quelques exemples d'autres articles qui nous permettront d'enrichir nos analyses.

L'article de Peire Vidal se situe dans le tome 2 de l'*Histoire littéraire* de la page 266 à 309. Il suit la structure en trois parties que nous avions énoncée en début de chapitre : l'avant-propos (au début de la page 266), la biographie (p. 266-281), et un exposé du répertoire littéraire du troubadour (p. 281-309).

3.1.1 Le récit biographique de Peire Vidal sous la plume de Millot

L'avant-propos de l'article est extrêmement court : il ne s'étend que sur trois lignes. Il est même lié à la *vida* (BEdT 364.B.A) du troubadour, dont s'est servi Millot pour sa rédaction. La comparaison de cette version imprimée avec la section de Peire Vidal dans le ms. 3283 au

f. 346 révèle d'ailleurs qu'il a repris la traduction de Sainte-Palaye pour son article et l'a enrichie d'autres éléments.

Version de l'imprimé	**Version du ms. 3283**[297]
Un mélange bizarre d'esprit & d'absurdité, de sagesse & de folie, caractérise tellement PIERRE VIDAL, qu'on pourroit l'appeler le Don Quichotte des Troubadours. Il étoit fils d'un pelletier de Toulouse. Né avec le talent qu'exige la poésie, & joignant une belle voix à l'imagination la plus vive, il se jeta dans la carrière où le bel esprit trouvoit alors les agrémens de la fortune. Sa passion pour les femmes contribua peut-être à l'y engager : car un poëte avoit aussi de grands avantages à cet égard, & sembloit pouvoir adresser ses vœux aux beautés du premier ordre. Toutes les belles dames rendoient Vidal amoureux. Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que par orgueil il se croyoit aimé de toutes : il s'en vantoit. Une pareille extravagance le fit rechercher par plusieurs seigneurs. On le regardoit comme un fou agréable, fait pour amuser les cours. Cependant ses compositions annonçoient un génie supérieur. Barthelemi Giorgi, distingué parmi les troubadours, dit dans une pièce, qu'il y auroit bien de la folie à traiter de fou Pierre Vidal, puisque ses vers n'ont pu se faire sans beaucoup d'esprit. Mais il y a tant d'exemples d'hommes d'esprit connus par leurs extravagances ! Celles de notre poëte furent si extraordinaires, à en juger par le récit de l'historien provençal, qu'il est impossible d'en croire capable une tête saine. Les bouffons de cour, appelés *fous* dans les derniers siècles, ne méritèrent jamais mieux ce nom. Vidal reçut une leçon terrible, qui auroit dû le rendre moins indiscret envers les dames. Un chevalier de Saint-Gilles, dont il assuroit que la femme ne lui avoit rien refusé, se vengea en lui faisant fendre ou percer la langue. Hugues de Baux en eut pitié, prit soin du malheureux troubadour, & procura sa guérison. La reconnoissance l'attacha aux seigneurs de Baux. Barral, un des principaux de	Peyre Vidal fut de Toulouse fils d'un Pelletier, il chantoit mieux qu'homme du monde (a) \\ (a) et fut Trouveur ms. G. il faisoit les meilleurs airs ms. R. // et fut aussi l'homme du monde le plus fou, car il croioit réel tout ce qu'il imaginoit. Il avoit plus de facilité que personne pour trouver, et il composa plus de poësies, et débita plus d'extravagances d'armes, d'amour, et de médisance, que personne. Un jour un chevalier de S^{t}. Gilles lui fit couper la langue (b) \\ cette aventure est rappelée dans le B^{i}. d'A. fol. 202.v°.la satyre de Monge de Montaudon contre 16. Troub^{rs}. est citée en témoignage du fait // pour avoir donné à entendre qu'il estoit bien traité de sa femme mais Hugues de Baux le fit guerir ; et après sa guerison il alla outre mer, d'où il ramena une Greque, qu'on lui avoit fait epouser en Chypre, en lui –faisant \ donnant à entendre qu'elle estoit niece de l'empereur de ce Pays, et que par elle il avoit droit à l'Empire. ce qui le porta à employer tout ce qu'il put gagner, à équiper des vaisseaux pour en aller faire la conqueste. Il portait les armes Impériales, prenoit le titre d'Empereur, et faisoit prendre à sa femme celui d'Imperatrice. Il estoit amoureux de toutes les belles dames qu'il voioit, et les prioit toutes d'amour, et toutes lui disoient de faire d'elles ce qu'il voudroit : aussi croyoit-il estre l'amant cheri de toutes, et que toutes mouroient d'amour pour lui. il menoit toujours des chevaux bien équipez, portoit de belles armes, avoit un trône d'Empereur. (a) \\ (a) cadreilla emperial .D. cadreira et campoligit emperial .C. ce dernier mot peut signifier Globe ou sceptre, peut estre un dais. // Et se croioit le meilleur chevalier d'armes qui fût au monde, et le plus aimé des dames. (c). \\ Icy finit sa vie dans le ms. C . D. // il fit grand nombre de bonnes

[297] La traduction de Sainte-Palaye s'appuie sur le texte source du recueil **L** (ms.3097) dans sa version médiévale, soit le chansonnier **U** (ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 43) dont l'édition de Resconi (2019) est disponible sur le *Caoc* : <http://www.rialto.unina.it/Cao/diplomatiche/U.htm> .
Nous avons travaillé à partir des éditions d'Avalle (1960, 3), de Boutière et Schutz (1973, 350) ainsi que Favati (1961, 265). La traduction de Sainte-Palaye est fidèle au texte médiéval, on peut donc s'y fier pour juger des transformations de Millot dans l'*Histoire littéraire* du point de vue de la succession des événements et de la structure du récit. On édite semi-diplomatiquement les textes: on résout les abréviations mais on n'harmonise pas les accents, on ne corrige pas les fautes. Les commentaires des marges sont entre \\ // et les annotations interlinéaires entre \ /. Les ratures sont signifiées ainsi : -rature \ élément éventuel de substitution.

cette illustre maison, vicomte de Marseille, l'honora surtout de ses bontés, parce qu'il trouvoit en lui une matière continuelle d'amusemens.	chansons. (d) \\ (d) Et ici vous voyez de ses œuvres. Ms. G. E. //

La comparaison des deux textes révèle que l'article de Millot a été l'objet d'un grand travail de reconstruction d'un récit linéaire et chronologique. Contrairement à Sainte-Palaye ainsi qu'à la version de cet article de l'abbé Laugier,[298] le jésuite n'a pas repris telle quelle la vie du troubadours pour l'éditer. Il recourt au texte médiéval que l'on retrouve par moment dans l'édition au sein d'autres éléments que nous devons identifier. Mais surtout, la dissection du texte établit que toutes les informations de la *vida* médiévale ne figurent pas au même endroit de la biographie de l'*Histoire*. La narration du mariage du troubadour, notamment, avec la nièce de l'empereur de Chypre est retardée et renvoyée beaucoup plus tard dans l'ouvrage, à la page 272, après d'autres aventures :[299]

> Le coup fatal pour sa tête, déjà frappée, fut le mariage auquel on l'engagea en Chypre. Il y épousa une Grecque, dans la persuasion qu'elle étoit nièce de l'empereur d'Orient, & qu'elle lui transféroit des droits à l'empire.

Quant à la fin de la vie du troubadour, elle nous est racontée bien plus tard, à la p. 281, soit à la fin de la partie biographique lorsque le jésuite achève le parcours biographique de son personnage :

> Plus occupé que jamais du dessein de conquérir l'empire d'orient, il fit un second voyage d'outre mer. Il mourut en 1229, deux ans après son retour.

Mais cette reconstruction a pour faiblesse de ne s'appuyer que sur les razos et la vida. En réalité les pérégrinations de Peire Vidal n'ont pas du tout été linéaires : le troubadour est plusieurs fois passé de la France à l'Italie et s'est rendu deux fois au Moyen Orient.

[298] L'article s'étend du f. 255v à 265v, voir en annexe son édition à titre de comparaison.
[299] Cela diffère déjà de la première version de l'abbé Laugier. On mesure ici bien la différence de construction textuelle qui est donc à l'œuvre.

Le récit de Millot reconstruit, sinon réécrit autant les itinéraires du poète qu'il ne les simplifie et trompe aussi le lecteur. La raison tient surtout à ce qu'il s'est uniquement fié aux textes de prose et ne s'est pas servi du répertoire poétique ni de la chronologie des poèmes pour reconstruire un récit qui, certes, serait un peu plus compliqué, mais raconterait vraiment les voyages multiples du poète (Avalle 1960, CXXI). L'entreprise était pourtant à la portée du rédacteur. Il disposait des notes de Sainte-Palaye qui généralement mettaient au jour les références historiques des poèmes et lui-même connaissait bien l'Histoire qu'il voulait, d'ailleurs, illustrer dans son ouvrage. Mais pour ce faire, il aurait fallu se confronter aux poèmes, ce à quoi Millot rechignait. Et on touche ici une des faiblesses de son ouvrage : sans une comparaison des textes de prose avec les poèmes, le récit biographique des troubadours était simplifié et inexact.

Le reste de l'extrait contient quelques éléments conservés de la version médiévale à la version moderne, mais aussi diverses jugements et considérations du rédacteur sur le troubadour. Le ton était déjà donné dès le petit avant-propos avec la comparaison très surprenante de Peire Vidal avec Don Quichotte : « qu'on pourroit l'appeler le Don Quichotte des Troubadours ». Certainement perçu comme le moyen d'attirer l'attention des lecteurs, cette comparaison permettait aussi de créer un lien de proximité avec leurs univers culturels, de convoquer un horizon d'attente (selon la définition déjà évoquée de Jauss [1975, 259])[300] familier et alléchant suffisamment capable de piquer la curiosité pour donner envie de lire la suite. Une suite qui ne se contente guère, du reste, de relater froidement et le plus impartialement possible le parcours du poète. Bien au contraire, Millot s'amuse à glisser tantôt une modalisation, tantôt un jugement, tantôt encore une leçon de morale ou une plaisanterie qui, en fin de compte, parsèment tout le récit et le dynamisent tandis que d'autres créent un rapport de connivence avec les lecteurs :

> Vidal reçut une leçon terrible, qui auroit dû le rendre moins indiscret envers les dames. Un chevalier de Saint-Gilles, dont il assuroit que la femme ne lui avoit rien refusé, se vengea en lui faisant fendre ou percer la langue. (276)
>
> *vs*. Un jour un chevalier de St. Gilles lui fit couper la langue (ms. 3283 f. 246)

Mieux encore, Millot juge pertinent de citer au début de la vie du poète, juste après avoir raconté qu'on le tenait pour un fou, un témoignage contemporain à propos de cette réputation :[301]

[300] « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception » et par conséquent la perception de l'œuvre aussi.

[301] L'abbé Laugier mentionnait aussi cette référence : « Barthelemi giorgi, l'un des meilleurs troubadours de ce siecle dit dans une de ses pièces, que ce seroit une grande follie, que de traiter de fou pierre uidal, car, ajoute t'il, on ne sçaurait faire les uers [256] qu'il fait sans avoir beaucoup d'esprit, et il en cite quelques uns en preuve de son opinion. on ne trouve point en effet dans ses ouvrages de traces de l'egarement d'esprit dont tout le monde

> Cependant ses compositions annonçoient un génie supérieur. Barthelemi Giorgi, distingué parmi les troubadours, dit dans une pièce, qu'il y auroit bien de la folie à traiter de fou Pierre Vidal, puisque ses vers n'ont pu se faire sans beaucoup d'esprit.

Cette référence correspond à la *canso Mout fai sobreira folia* (BEdT 074,009). Elle n'apparaît pas dans la *vida* médiévale ni dans les annotations de marge de Sainte-Palaye concernant cette partie de la traduction. On la relève un peu plus loin, dans la marge, en face d'une *razo* (BEdT 364.B.B.b *razo* di PC364,002 - 364,036 - 364,037 - 364,048) en réponse à une autre mention des « grandes folies » (f. 276) du troubadour : « (f.) Voy. ms. D. 394. La piece de Bertolomes Zorgi pour justifier Vidal de la folie dont il estoit accusé ». Le déplacement de cette référence est intéressant. Il met d'abord en évidence que Millot reconstruit son récit en utilisant les matériaux de Sainte-Palaye et qu'il les déplace selon une logique argumentative qu'il met au point pour structurer la progression de son article. D'où notre seconde remarque : faire remonter ce témoignage permet par la même occasion au jésuite de développer une réflexion générale sur la folie des hommes, la véracité du récit médiéval, l'état mental du poète, la considération que l'on peut avoir des troubadours. On notera ici en passant la mention des bouffons de cour, que le jésuite semble rapprocher du troubadour et qui n'est pas des plus flatteuses :

> Mais il y a tant d'exemples d'hommes d'esprit connus par leurs extravagances ! Celles de notre poëte furent si extraordinaires, à en juger par le récit de l'historien provençal, qu'il est impossible d'en croire capable une tête saine. Les bouffons de cour, appelés *fous* dans les derniers siècles, ne méritèrent jamais mieux ce nom. (267)

Ce développement nous permet d'approcher l'un des points les plus fondamentaux du travail de Millot. Dans son poème, Bertolome Zorzi (BEdT 074) met en avant le travail poétique de Vidal pour le sauvegarder de l'insulte de fou. Millot réfute cette position grâce à deux contre-arguments ne relevant pas du même ordre. Le premier est un constat général sans véritable force rhétorique ni démonstrative : « mais il y a tant d'hommes d'esprit connus par leurs extravagances ! ». Ensuite, le jésuite semble expliquer que la folie des aventures ou mésaventures de Vidal attesteraient bien sa folie car un homme sain d'esprit n'aurait jamais pu avoir une telle vie. Ce deuxième argument paraît encore plus irrecevable que le premier. Quoique Millot interroge parfois la confiance qu'on puisse accorder aux *vidas* et aux *razos*, il semble ici prêter entièrement foi à ces récits. Mais le peut-il vraiment ? Millot semble faire totalement abstraction de la nature même des *vidas* et des *razos* que, pourtant, les provençalistes avaient bien cerné avant lui : des récits de réception inventés s'inspirant même parfois de récits

l'accusoit, et le seul trait de follie qui ce lut dans sa conduite c'est l'avanture de son mariage dont nous parlerons bientôt. » (ms. Paris, BnF, fr. 9409).

oraux qui circulaient au Moyen Âge (on songe ici au récit du cœur mangé de Guillem de Cabestaing par exemple). Ce faisant, Millot ne tient absolument pas compte des précautions que certains provençalistes avaient pourtant formulées à l'égard de ces petits textes, soit qu'il ignore les réserves érudites de ses prédécesseurs, soit qu'il n'en tienne volontairement pas compte parce que croire en la folie de Peire Vidal lui permet d'insérer une réflexion utile à ses lecteurs. En tout cas, Millot ne s'aperçoit pas ici, ou feint de ne pas réaliser, qu'il oppose deux textes différents dans son argumentation, et qui ne se trouvent pas sur le même plan : la poésie et la biographie.

Version de l'imprimé	**version du ms. 3283**
Adélaïde de Roquemartine, femme du vicomte, charma bientôt les yeux de Vidal, & devint l'objet de son amour. Barral, loin d'en être jaloux, lui accordoit les entrées les plus familières, lui donnoit des armes & des habits semblables aux siens, en un mot se plaisoit aux folies que lui inspiroit cette passion. La vicomtesse, qu'il chantoit sous le nom d'Audierna, s'en divertissoit elle-même. Elle lui donnait lieu de croire qu'il étoit aimé d'elle, comme des autres dames auxquelles il faisoit sa cour. Trompé par de belles apparences, il soupiroit, se plaignoit, en venoit aux reproches. Les reproches & les importunités amenoient quelquefois une brouillerie. Mais le vicomte ménageoit la paix, engageant lui-même sa femme à tout promettre. Un jour qu'elle dormoit seule dans sa chambre, Vidal s'y glisse, se met à genoux & la baise. Elle se réveille en riant, persuadée que c'est son mari. A la vue du téméraire troubadour, elle jette de grands cris. Il se sauve bien vîte. Les femmes accourent. La vicomtesse fait appeler Barral, & le prie de la venger d'un insolent. Dabord il ne fait que rire de l'aventure, il gronde sa femme de faire tant de bruit pour un trait d'extravagance ; mais il ne peut la fléchir. Vidal, ayant tout à craindre de sa colère, s'embarque & se retire à Gènes.	Peyre Vidal (e) \\ Peire Vidal, co(mm)e je vous ai dit estoit amoureux de toutes les Belles Dames. E. ce qui donne lieu de conjecturer que l'auth^{r}. du suplément l'estoit aussi de ce qui précéde. // fut amoureux de madame a Salais ou de Rocca marina \ Rocca martina /, femme de Barail seig^{r}. de marseille, lequel vouloit plus de bien à Peire Vidal qu'à personne du monde pour ses riches inventions poëtiques, et pour les grandes folies (f.) \\ (f.) Voy. ms. D. 394. la piece de Bertolomes Zorgi pour justifier Vidal de la folie dont il estoit accusé.// qu'il disoit et qu'il faisoit. Ils avoient entre eux le nom commun de Rainier. Comme Vidal avoit les entrées les plus familiere [sic] dans la cour, et dans la Chambre de Barail (g) \\ (g) qui l'habilloit et l'armoit comme lui .R. // ce seigneur savoit bien qu'il estoit amoureux de sa femme et se divertissoit (h) \\ (h) comme tous ceux qui le savoient. Ms. G. E. // de son amour et des folies que sa passion lui inspiroit. La dame s'en divertissoit aussi comme toutes les autres qu'il aimoit, dont chacune lui

Là il fit plusieurs chansons pour exprimer ses regrets.

« Je trouve délicieux l'air qui vient de Provence ; tant j'aime ce pays. Lorsque j'en entends parler, je me pâme de joie ; & pour un mot qu'on en dit, j'en demande cent. J'ai laissé mon cœur parmi cette aimable nation. Je lui dois tout ce que j'ai d'esprit, de savoir, de joie & de talent pour chanter. »

Il gémit d'être exilé loin de sa dame ; il compare l'extâse où il étoit en la voyant, à celle d'un fou qui reste immobile à considérer l'éclat d'un beau vitrage. Il seroit le plus heureux des hommes, si le baiser qu'il a dérobé lui eût été accordé. Que n'étoit-il assez en garde contre une belle, qui feroit perdre la raison aux plus sages ?

Sa dame le fait mourir, dit-il ailleurs, comme s'il avoit les plus grands torts du monde avec elle. Il ne s'occupe qu'à l'exalter ; elle ne pense qu'à lui faire du mal. « Et pourquoi m'en veut-elle, sinon parce que je lui souhaite plus de bien qu'à moi-même ? Quand elle me bannit, je n'avois reçu d'elle qu'un cordon. J'entrai un matin dans sa chambre, & lui dérobai un baiser, sans rien de plus, ou je meure. Elle m'enflamme, quand je me rappelle ses beaux yeux & son beau visage. Mais elle a pour moi un cœur de lion… C'est ce qui me détermine au pèlerinage d'outre-mer. »

Effectivement, soit pour se distraire de son chagrin, soit par la frayeur que lui inspiroit le ressentiment de la vicomtesse, il suivit en Palestine Richard roi d'Angleterre. C'est-là qu'il semble avoir perdu la raison. Sa tête se remplit de fantômes de chevalerie. Il se crut un héros ; il voulut du moins le faire accroire, & ce n'était pas une moindre extravagance. Les fanfaronades qu'il met dans ses pièces étoient le comble du ridicule. En voici un échantillon.

« Mes ennemis tremblent à mon nom, comme la caille devant l'épervier ; tant ils me savent valeureux & redoutable. J'ai tout ce qui fait la chevalerie, je sais toutes les pratiques de l'amour. Il n'y a de beau fils en chambre ni de brave champion en campagne, qui ne me craigne sur ma seule renommée… répondoit favorablement, et lui promettoit de ne lui rien refuser de ce qu'il demanderoit pour lui il estoit si fou, qu'il croioit tout ce qu'il lui disoit. Quand Vidal avoit quelque sujet de plainte contre la femme de Barail, celuy ci faisoit aussitost la paix et engageait la dame à lui promettre tout.

Il advint un jour que Vidal sachant que Barail estoit levé et que la dame dormoit seule dans sa chambre, il s'en alla auprés d'elle, et la trouvant endormie, il se mit à genoux, puis la baisa à la bouche (a). \\ la prit entre ses bras R. // La Dame se sentant baiser, se reveilla en riant, croyant que c'estoit son mari, elle vit alors que c'estoit Vidal, et commenca à crier avec grand bruit. Vidal de se sauver. Les (b) \\ (b) dames et dem^{lles}.) R. // femmes vinrent au cri et demanderent ce que c'estoit. Elle fit appeler son mari, lui porta ses plaintes del'insolence de Vidal, et en pleurant le pria de la vanger. Le mari en bon et galant homme n'en fit que rire et gronda sa femme du bruit qu'elle faisoit de l'extravagance d'un fou : mais il ne put jamais appaiser sa colere, en sorte qu'elle s'obstina toujours à demander justice de Vidal et à le menacer. Vidal obligé de se sauver, s'embarque et se retira à Genes, où il resta longtemps, jusquà ce que le Roi Richard y passa pour aller outre-mer, Il suivit le Prince dans son voyage (c) \\ (c) comme il le dit dans ces vers, <u>Assatz pas que Loingnar me vol</u>. R. // car il avoit toujours peur que mad^{e}. Asalais ne fit attenter à sa vie. Là il fit beaucoup de bonnes chansons où il rappeloit le baiser qu'il avoit dérobé (d) \\ (d) dans ces vers Plus honratz etc. G. 392. Dans ces an. <u>B. in. bat amors ces</u> sont de la piece 42 ds ms. B et dans <u>q'en servi de cor fi. R</u>. // et une entre autres qui commence. Aiostar et lassar. c'est la piece G. 543. Il rappelle le même baiser dans celle qui commence

Plus qel paubre & c'est la piece B 4[2]

Quand j'ai endossé mon blanc haubert, & que j'ai ceint mon épée, la terre tremble sous mes pas. Quand je suis en armes, monté sur mon cheval, je brise & mets en pièces tout ce qui se rencontre. J'ai moi seul fait prisonniers cent chevaliers ; j'en ai désarmé cent autres. »

Cet extrait suit immédiatement le précédent dans l'*Histoire littéraire*. On y distingue deux aventures : l'épisode du baiser volé à la vicomtesse Azalaïs, puis le départ pour l'Orient.[302] Ils correspondent tous les deux à la *razo* précédemment citée pour la référence au troubadour Bertolome Zorzi (BEdT 364.B.B.b *razo* di PC364,002 - 364,036 - 364,037 - 364,048). Un seul coup d'œil révèle l'amplification textuelle chez Millot. Et pour cause, contrairement à la traduction de Sainte-Palaye, le rédacteur a intercalé entre les épisodes narratifs des citations et des éditions de poèmes extraites des manuscrits de son prédécesseur. L'intégration de ces éditions ne peut guère s'expliquer par le désir d'accroître la taille de l'article. Contrairement à d'autres troubadours, Peire Vidal dispose d'un nombre de *razos* suffisant pour tisser un récit biographique. Deux raisons sont en réalité susceptibles de motiver des insertions.

La première édition de poème correspond à la *canso Ab l'ale tir vas me l'aire* (BEdT 364,001) évoquée au f. 352 du ms. de traduction. Quant à la paraphrase, elle s'inspire de *Plus que·l paubres, quan jai el ric ostal* (BEdT 364,036), déjà citée dans le texte médiéval et figurant dans le manuscrit de traduction de l'érudit au f. 350 (ms. 3283). D'un certain côté, Millot reproduit dans son ouvrage la configuration du recueil médiéval, où le texte de prose actualise le chant que les auditeurs écouteront ensuite. Néanmoins, le mime n'est pas complet. Là où le manuscrit médiéval conserve et expose l'intégralité du poème de plus grande importance que le texte de prose, l'ouvrage moderne, de son côté, rend plus compte de l'actualisation dudit poème dont la version traduite n'est même pas entière. Elle se réduit à quelques lignes auxquelles il faut adjoindre quelques autres dans ce cas précis : la paraphrase d'un autre poème, peut-être parce que Sainte-Palaye n'avait pas traduit cette pièce, mais en avait juste proposé un résumé dans son manuscrit de traduction. Millot n'étant sans doute pas capable de traduire lui-même le texte, on présume qu'il aura conservé la paraphrase du manuscrit. On perd ainsi le souvenir de la forme prosimètre du chansonnier, si on la considère pertinente, et surtout l'aspect didactique recherché par certains manuscrits voulant conférer aux poèmes des explications biographiques (Zink 2008, 778). Quoi qu'il en soit, cette inversion du rapport de force entre

[302] Voir l'édition d'Avalle (1960, 354-359).

texte des troubadours et *razo*,[303] finalement texte-troubadours, rappelle ce qui se faisait avant le travail du XVIIIe siècle, depuis Nostredame en passant par le manuscrit des Galaup de Chasteuil : les poèmes des troubadours sont autant de moyens de faire écho à la vie du troubadour car vie et œuvre se nourrissent mutuellement (Douchet 2022, 259). Sainte-Palaye en avait conscience, on l'a dit, mais Millot, lui, suit ce procédé de rédaction sans s'aviser que, réduisant les éditions de textes à des extraits parfois d'une seule strophe et de paraphrases, il trahit probablement un des objectifs éditoriaux de son prédécesseur.

D'un autre côté, on remarque qu'ici aussi un travail de reconstruction est à l'œuvre. Le texte médiéval citait effectivement la chanson *Plus que·l paubres, quan jai el ric ostal* (BEdT 364,036) à laquelle Millot ne s'est pas tenu. L'édition de *Ab l'ale tir vas me l'aire* (BEdT 364,001) avant la précédente est le reflet de la réception du jésuite qui, sans doute, considérait que l'une était autant, sinon plus, pertinente que l'autre pour faire écho à la mésaventure du troubadour. Un choix de réception qui participe au travail de reconstruction textuelle et montre que les critères d'édition du texte des troubadours ne correspondaient vraisemblablement pas à son originalité en tant que telle, ni à ses qualités, ni à son style, ni à son sens. Nous entendons par là des critères qui coïncideraient avec les objectifs de Millot. Si on creuse encore davantage le travail de construction textuelle en comparant l'apparition des mentions ou éditions des poèmes entre la traduction de Sainte-Palaye et le récit du jésuite, on s'aperçoit que ce dernier ne se contente pas de reprendre la progression telle quelle des deux événements de la *razon* pour les faire suivre des éditions des poèmes. Le jésuite prend soin de bien distinguer les deux aventures en les séparant grâce aux éditions de poèmes : agencement qui ne correspond pas au texte médiéval. Et pour cause, la logique narrative, car c'en est une, n'est pas la même. Dans l'ouvrage de Millot, les poèmes font encore plus écho à la vie du troubadour que dans les précédents ouvrages, dans le sens qu'ils permettent de distinguer les étapes de son parcours. Ces intermèdes éditoriaux nous semblent corroborer la biographie du troubadour en même temps qu'ils l'illustrent et varient le récit en veillant à ce que chaque type de texte s'allie harmonieusement avec les autres : on note à cet effet le connecteur *effectivement* liant la narration de Millot avec l'édition de poème qui précède : « Effectivement, soit pour se distraire de son chagrin, soit par la frayeur que lui inspiroit le ressentiment de la vicomtesse ». Rappelant que le personnage de l'histoire est bien un poète, ce connecteur dynamise le récit et acquiert une fonction structurante dans la narration du jésuite. Il permet de clore partiellement l'épisode

[303] Nous voulons dire par là que le récit actualisant, qu'il s'agisse de la *razon* médiévale ou de sa forme moderne glosée, développée ou encore prolongée ne semble plus exister seulement « par et pour la poésie » ni être « tout entiers à son service » selon la formule de Zink (2008, 776) mais avoir acquise sa propre autonomie.

du baiser volé en l'illustrant par l'édition, par le recours à un petit intermède, avant de passer à la prochaine aventure. De ce fait, si d'apparence l'*Histoire littéraire* paraît répondre à la même technique de réception que certains chansonniers médiévaux, les choix textuels et les motivations d'édition détournent en fin de compte le sens de la configuration médiévale et traduisent une nouvelle perception des poèmes des troubadours.

La deuxième édition du poème concerne le départ en Orient et est introduite par un jugement de la part du rédacteur sur la folie du poète.

> C'est-là qu'il semble avoir perdu la raison. Sa tête se remplit de fantôme de chevalerie. Il se crut un héros ; il voulut du moins le faire accroire, & ce n'était pas une moindre extravagance. Les fanfaronades qu'il met dans ses pièces étoient le comble du ridicule. En voici un échantillon.

Cet échantillon consiste en deux extraits des première et cinquième strophes de la *canso Drogoman seigner, s'agues bo destrier* (BEdT 364,018) dont le texte de base est la version du recueil **G** (ms. 3094 f. 502) traduite au f. 362 du ms. 3283. Le premier constat à tirer est que Millot choisit encore de n'éditer que quelques extraits alors que Sainte-Palaye avait pris soin de traduire entièrement la pièce. Ils ne semblent même pas correspondre aux strophes entières : la fin de la cinquième paraît avoir été transformée par le jésuite, à moins qu'il ne s'agisse de vers extraits d'une autre strophe ou d'un autre poème que nous ne sommes pas parvenu à identifier.

Mes ennemis tremblent à mon nom, comme la caille devant l'épervier ; tant ils me savent valeureux & redoutable. J'ai tout ce qui fait la chevalerie, je sais toutes les pratiques de l'amour. Il n'y a de beau fils en chambre ni de brave champion en campagne, qui ne me craigne sur ma seule renommée…	Seigneur Drogomans, si j avois un bon cheval de bataille (d'estrier), mes ennemis se trouveroient mal d'auoir querelle avec moy. ils n'entendent pas prononcer mon nom qu'ils ne tremblent plus que la Caille devant L Epervier ; et ils ne douneroient pas un demis de leur Vie tant ils me sçavent brave et redoutable.
Quand j'ai endossé mon blanc haubert, & que j'ai ceint mon épée, la terre tremble sous mes pas. Quand je suis en armes, monté sur mon cheval, je brise & mets en pièces tout ce qui se rencontre. J'ai moi seul fait prisonniers cent chevaliers ; j'en ai désarmé cent autres.	Quand jay endossé mon blanc haubert double, et que j'ay Ceint l'epée que Guigo me donna l'autre jour la terre tremble –sous ou je passe, il ny a point sur la terre de si brave guerrier qui ne fuye pour peu su'il mentende marcher.

Comme pour la première édition, celle-ci illustre encore la perte massive de l'un des deux textes au profit de l'autre. Le rapport de force, contrairement à ce que Sainte-Palaye aurait certainement fait, et même ce que l'érudit Peiresc ambitionnait déjà (Gravit 1950, 226),[304] ce

[304] « He wished to make a fairly complete edition of the poems and to control sources other than his […] » [il souhaitait réaliser une édition plus ou moins complète des poèmes et contrôler d'autres sources que les siennes.] (traduction personnelle).

que les Galaup de Chasteuil avaient rédigé dans leur manuscrit (Douchet 2022, 271)[305], voire aussi ce que Mazaugues aurait réalisé, paraît complètement inversé. Mais surtout, la mise en relation du poème avec la biographie nous semble aussi changer par rapport à notre précédent exemple. Dans cette deuxième édition, c'est à présent le jugement de Millot qui introduit le poème et motive son édition partielle qui, en fin de compte, vient plus conforter les jugements du rédacteur que faire connaître un exemplaire du répertoire du troubadour. À notre sens, Millot opère donc un double détournement du projet de Sainte-Palaye : d'abord, parce que le rapport de force entre les textes s'inverse, comme pour le cas précédent. Le poème semble plus venir corroborer la *razo* que celle-ci ne semble actualiser ledit poème en recourant à une formule stéréotypée même en français (Burgwinkle 1990, xix et Meneghetti 1984, 308). La nature du lien entre les textes est modifiée et inversée. Ensuite, le poème justifie surtout le jugement de Millot. L'édition du poème est déviée car il n'est plus édité ni pour ce qu'il est, ni pour son originalité mais pour la confirmation qu'il va apporter au jugement du rédacteur. Autant dire qu'il se réduit au statut de preuve, de la même manière que dans la première édition, tout en rappelant le texte médiéval, le poème ponctuait le récit comme une pause poétique.

Du reste, la rédaction de Millot reflète encore ce que nous avions noté dans l'analyse de notre première édition. L'article présente force modalisations et petits indices sur le point de vue du jésuite quant à la vie et les agissements du troubadour. Sous forme d'adjectifs, le plus souvent, ces modalisations ne sont pas positives envers le troubadour. Elles semblent même parfois rendre compte de la pensée des personnages, et transcrivent un point de vue omniscient du narrateur : « À la vue du téméraire troubadour », « Trompé par de belles apparences ». Conjoint à l'usage des discours rapportés, ces éléments dynamisent le récit et lui donnent une apparence de lecture plaisante, ou en tout cas d'un ouvrage très éloigné de la publication érudite et de la forme d'un mémoire de l'Académie : « le prie de la venger d'un insolent ». Ce nom n'est pas dans le texte de Sainte-Palaye, ni dans le texte occitan.

Version de l'imprimé	**version du ms. 3283**
Le coup fatal pour sa tête, déjà frappée, fut le mariage auquel on l'engagea en Chypre. Il y épousa une Grecque, dans la persuasion qu'elle étoit nièce de l'empereur d'Orient, & qu'elle lui transféroit des droits à l'empire. Ceux qui vouloient abuser de sa vanité crédule	Il resta longtemps outre mer sans oser revenir en Provence. En fin (e) \\ Barail et Hugues de Baux obtinrent sa grace. (Voy. s'il n'a pas mal à propos fait deux personnes de Barail et du Seig^{r}. de Baux) en sorte qu'estant revenu en Provence chez Hugue de Baux ; Barail monta à cheval

[305] « Hubert et Pierre ont élaboré une édition critique […] ».

réussirent complettement. On le vit prendre le titre d'empereur, donner celui d'impératrice à sa femme, se revêtir des marques de cette dignité, faire porter un trône devant lui,& épargner ce qu'il pouvoit pour la conquête de l'empire, qu'il regardoit comme son propre héritage.

Cependant il n'oublioit pas ses amours ; car l'honneur d'un tel chevalier y étoit sans doute attaché. S'il n'obtenoit grâce auprès de la vicomtesse de Marseille, l'éclat de sa gloire en seroit toujours obscurci. Il imploroit la médiation de Hugues & de Barral de Baux, ses anciens protecteurs. Ils obtinrent d'elle par leurs instances, qu'elle lui pardonnât, & lui fit don du baiser qu'il avoit dérobé. C'étoit un grand triomphe. Barral le manda au troubadour, qui célébra ainsi son bonheur.

« Toutes mes pensées sont d'aimer & de chanter. Mon chant doit se ressentir du doux plaisir qu'amour me donne ; puisque ma dame comble mes espérances car ses promesses. La première fois que je la vis, je ne fus plus maître de mon cœur. Elle en devint maîtresse pour jamais. Je trouvai chez elle tous les charmes de la figure, des manières, de la conversation. Elle me rend son amour. Quelle joie ? Mais quelle est ma douleur à l'idée de l'éloignement qui nous sépare ! (Suivent des lieux communs sur les peines de l'amour.)

Quand deux amans, après avoir été bien fâchés, bien malheureux, sont raccommodés par franchise & merci, rien n'égale le nouveau surcroît de joie qu'ils éprouvent. J'ai subi les maux de la brouillerie ; je ne m'y exposerai plus…. » En partant pour la Provence, il chanta encore le don que lui faisoit la vicomtesse, de l'ancien baiser qui lui avoit attiré sa disgrace. La pièce est d'un style coulant & naïf, malgré la contrainte remarquable des rimes.

« Je suis transporté de joie, en voyant les fleurs & la verdure se renouveler, les oiseaux chanter, les vrais amans goûter les douceurs de l'amour. Soumis à son empire, les maux que j'en ai long-tems soufferts étoient si cuisans, que mon esprit en fut un peu altéré. Cependant je me livre à lui de meilleur cœur que jamais. Il me promet une joie. Je me sens revivre comme la verdure qui anime les chants des oiseaux. Les fleurs & feuilles d'amour renaissent dans mon cœur, & pour aller à Baux, où il le prit et l'amena à marseille auprès de sa dame. R.// Barail fit tant auprés de sa femme qu'elle luy pardonna le baiser qu'il lui avoit pris, et voulut bien lui en faire un don. Barail en instruisit Vidal ; et lui fit savoir qu'il estoit rentré dans les bonnes graces de sa femme, ce qui le fit revenir (f.) \\ (f) à marseille. G. E. // auprès de ce seig^{r}. de qui il fut très bien receu, ainsi que de la Dame (g) \\ (g) qu'il confirma le don qu'elle lui avoit fait du Baiser. E. comme il le dit dans ces vers. Et en ab lonc es esperar.R. // ce fut le Sujet de la chanson qui commence (h) \\ (h) c'est la piece B.3. // Pois tornat soi em Provenza.

me tiendront toute l'année joyeux. Je n'ai plus rien à craindre de sinistre.

La plus belle, la plus spirituelle qui soit sous le ciel, me prend aujourd'hui pour serviteur, elle qui en avoit paru si éloignée. Elle reconnoît enfin l'ardeur de ma flamme. Oui, tant que je serai jeune, & plus long-tems encore, elle sait que je servirai sa jolie personne, bien faite & légère, comme un sincère amant dont tout le cœur est à l'amour.

Si jamais j'en eus des peines, j'aurai enfin de l'amour tout ce qu'on peut en attendre, feuille, fleur & fruit : car elle me tient pour véritable amant, tel que je suis. Qu'elle considère, pour Dieu, combien mon attachement a eu de force ; puisque, malgré ses rigueurs, je lui fus toujours fidelle ; puisqu'elle seule a inspiré la joie que j'ai ressentie, en voyant se renouveler la verdure, & les tendres oiseaux chanter.

Je serai plus gai que le plus gai des oiseaux, s'il lui plaît de me donner par amour un nouveau baiser… J'ai mis mon cœur & mon esprit à faire tout ce qu'elle vouloit. Je n'aime rien sans elle, & tout ce que j'aime, ce n'est que pour elle… Si elle me laisse consumer en vains désirs, hélas ! la joie que donne le chant des oiseaux sera bientôt évanouie… Si pour l'amour de Dieu elle donne l'hospice à son serviteur ; elle me tiendra longtemsen valeur & en jeunesse, gai, courtois, & frais comme belle fleur sur la branche. »

ENVOI

« Belle Audierna, mon cœur vous a été long-tems soumis ; mais à présent il se renouvelle comme belle fleur sur la branche. »

A son retour, Vidal fut parfaitement accueilli par Hugues de Baux & le vicomte de Marseille. Celui-ci le ramena lui-même de Marseille. Elle confirma le don du baiser ; mais elle ne vouloit que s'amuser de ses folies. A la fin, malgré ses protestations d'amour éternel, il se dégoûta d'un rôle où il ne réussissoit point. »

Cette suite d'article évoque deux autres épisodes : le mariage de Peire Vidal avec la nièce de l'Empereur d'Orient, et l'évolution de ses amours avec la vicomtesse Azalaïs. Le premier ne correspond à aucune *razon*, il figurait dans la *vida* que Sainte-Palaye avait traduite au f. 346, mais Millot l'a volontairement déplacé ici. Deux raisons nous semblent justifier ce déplacement au vu du travail de reconstruction qu'opère le jésuite. Tout d'abord, ce dernier tient à produire un récit cohérent du point de vue chronologique et spatial. L'épisode précédent relatait en effet

le départ de Peire Vidal pour l'Orient, Millot aura donc peut-être déduit que c'est au cours de ce voyage que le troubadour se sera marié avec la nièce de l'empereur de Chypre, comme le racontait sa *vida*. En ce cas, le déplacement de la péripétie atteste encore un peu plus l'effort de raconter une histoire dont le déroulement est linéaire, sans aucune analepse ni prolepse. Le jésuite tient à suivre un parcours chronologique cohérent du point de vue temporel et spatial, sans doute plus simple à raconter, mais aussi plus facile à articuler avec les éditions de poèmes qui se font l'écho des péripéties du récit biographique. Cependant, placer cette mésaventure ici sert également les jugements de Millot sur les troubadours. Précédemment encore, le narrateur expliquait que le départ du troubadour pour la croisade semblait avoir provoqué une exacerbation de sa folie puisqu'il se crut chevalier. Rêves que le jésuite semble critiquer vivement si l'on en croit le jugement acerbe qu'il porte sur la chanson *Drogoman seigner, s'agues bo destrier* (BEdT 364,018) édité juste après :

> Effectivement, soit pour se distraire de son chagrin, soit par la frayeur que lui inspiroit le ressentiment de la vicomtesse, il suivit en Palestine Richard roi d'Angleterre. C'est-là qu'il semble avoir perdu la raison. Sa tête se remplit de fantômes de chevalerie. Il se crut un héros ; il voulut du moins le faire accroire, & ce n'était pas une moindre extravagance. Les fanfaronades qu'il met dans ses pièces étoient le comble du ridicule. (271)

Dans la suite de l'article (voir ci-dessus), le narrateur reprend son récit immédiatement après l'édition, en tirant de nouveau le fil narratif de la folie. Nous rappelant, de façon comique, que le troubadour souffrait déjà de ce mal, Millot insiste sur l'état psychique du troubadour pour introduire et justifier l'épisode du mariage avec la nièce de l'empereur. Autrement dit, c'est parce que le troubadour souffre de folie, mais aussi de vanité qu'il se laisse berner.

> Le coup fatal pour sa tête, déjà frappée, fut le mariage auquel on l'engagea en Chrypre. Il y épousa une Grecque, dans la persuasion qu'elle étoit nièce de l'empereur d'Orient, & qu'elle lui transféroit des droits à l'empire. Ceux qui vouloient abuser de sa vanité crédule réussirent complettement. (272)

Le déplacement de cet événement à cet endroit précis est tout à fait cohérent sur les plans chronologique et géographique : Peire Vidal se trouve en Orient. Quant au plan narratif, rien ne le contredit non plus : les expériences passées du poète l'on conduit à cet état de vulnérabilité. Millot a habilement tissé ses fils pour pouvoir opérer le changement sans que le lecteur ne puisse y trouver à redire et ne suspecte la reconstruction ainsi que la réécriture qui est à l'œuvre.

Aucune édition ne sépare cette fois les deux aventures de cette partie de l'article, sans aucun doute parce que le petit épisode du mariage ne correspond pas à une *razo* mais à une partie de la *vida* (BEdT 364.B.A). Cela n'empêche pas Millot de continuer sa narration en réécrivant la fin de la précédente *razo* (BEdT 364.B.B.b razo di PC 364,002 - 364,036 - 364,037

- 364,048). Le récit est assez condensé et se clôt encore sur une édition de plusieurs strophes de deux chansons différentes. La première est la chanson *Tuit mei consir son d'amor e de chan* (BEdT 366,034) qui appartient en fait à Peirol (BEdT 366), mais étant attribué à Peire Vidal dans nos chansonniers **C** et **R** actuels, soit les recueils **B** (B10 au f. 19v) et **G** (G 125 f. 203r). Sainte-Palaye a cru qu'elle appartenait à ce dernier. Elle est traduite au f. 356 du ms. 3283 à partir, apparemment, du croisement des deux témoins de **B** et **G**. La seconde est une traduction de *Mout m'es bon e bel* (BEdT364,029) issue du f. 357 du ms. 3283 et faite à partir de la version du recueil **C** (ms. 3092 f. 258r-259r). Là encore, le travail de reconstruction de Millot est à l'œuvre car le texte médiéval actualisait une autre chanson, *Pos tornatz sui en Proensa* (BEdT 364,037). Les choix de Millot sont particulièrement intéressants en ce qu'ils révèlent de sa réception mais surtout de l'histoire qu'il livre à ses lecteurs. Plutôt que de rendre compte de *Pos tornatz sui en Proensa* qui ferait immédiatement écho au retour en Provence, le jésuite retarde ce voyage en éditant un poème qui rend davantage compte de l'état d'esprit du poète en apprenant sa réconciliation avec la vicomtesse Azalaïs, ainsi que de son désir de ne plus se fâcher avec elle.

Quant à la seconde chanson, composée sur le chemin du retour, elle évoque toujours le bonheur du troubadour de retrouver la vicomtesse. Mais on comprend surtout pourquoi Millot l'a traduite quand on lit certains vers de la première strophe : « Soumis à son empire, les maux que j'en ai long-tems soufferts étoient si cuisans, que mon esprit en fut un peu altéré. » De quoi aider le jésuite à conserver un des principaux fils de sa narration ; on mesure ici à quel point les critères de sélection des poèmes dépendent effectivement de leur force d'écho avec la biographie des poètes mais aussi dans leur capacité à répondre à l'histoire que le narrateur rédige. Néanmoins, cette deuxième édition s'avère plus complète que les précédentes. Toutes les strophes sont conservées, et la comparaison de la version de Millot avec la traduction de Sainte-Palaye, au-delà des modifications de style que le jésuite avait annoncées, révèle qu'il a surtout condensé certains couplets, les a fondus les uns dans les autres.

De surcroît, la traduction est introduite par un commentaire stylistique semblant justifier l'édition plus ou moins complète : « La pièce est d'un style coulant & naïf, malgré la contrainte remarquable des rimes ». La note stylistique n'est pas du fait du jésuite mais de Sainte-Palaye, on la retrouve mot pour mot dans le manuscrit 3283 au f. 351, en face du premier résumé de la pièce que le provençaliste traduit plus tard au f. 357. Mais plus tard, l'attention de l'érudit porte surtout sur les rimes, comme lors de sa première lecture du poème dans le recueil **C** : « Remarquez le rapport des Rimes d'un couplet de celles de l'autre » (m. 3283) et « PoeProv le rapport des Rimes d'un couplet a l'autre » (**C** f. 258). Si Millot ne reprend pas le commentaire

des rimes, c'est peut-être parce qu'il n'en est pas capable. Mais on peut supposer que si le jésuite se résout à éditer le poème, c'est aussi parce que Sainte-Palaye signale dans son chansonnier que cette pièce lui plaît en raison de son style : « piece assez jolie pour l'expression ». Conjoint au commentaire du ms. de traduction, Millot a senti que la pièce avait un intérêt. Mais, comme on le constate, il a trié les commentaires et choisi celui qu'il était le plus à même d'expliquer. Les rimes dépassaient sa compétence, quant à celui de la beauté du style, il était sans doute loin de partager l'avis de Sainte-Palaye. Son degré de compréhension de l'occitan l'empêchait peut-être même de porter un tel jugement.

Version de l'imprimé

Une aventure presque incroyable, que l'on raconte de lui, seroit une preuve complette de démence. Amoureux d'une dame de Carcassonne, nommée Louve (*Loba*) de Penautier, il se faisoit appeler *Loup* en son honneur, & il s'engagea, selon l'auteur du *Breviari d'amor*, à subir sous une peau de loup l'épreuve la plus périlleuse. Les bergers, avec des levriers & des mâtins, le chasserent dans les montagnes, le poursuivirent, le traitèrent si mal, qu'on le porta pour mort chez sa maîtresse ; car il n'avoit voulu être délivré des chiens, qu'après avoir bien essuyé leurs morsures. La femme & le mari prirent soin de sa guérison, non sans rire de sa folie pitoyable.

Raimond VII comte de Toulouse, seigneur de Pierre Vidal, eut sans doute quelques droits particuliers à sa reconnoissance ; puisque le troubadour, après la mort de ce prince, donna des preuves inouies d'affliction. Il s'habilla de noir fit couper la queue & les oreilles à ses chevaux, coupa ses cheveux, laissa croître sa barbe & ses ongles, voulut enfin que tous ses domestiques en fissent autant. La douleur sembloit lui avoir troublé l'esprit.

Le roi Alphonse d'Aragon vint en Provence avec un nombreux cortège, lorsque Vidal étoit encore dans cet état. Alphonse & ses barons, qui l'aimoient, qui goûtoient ses poésies, le prièrent de reprendre sa gaieté, & de dissiper son chagrin en chantant. Ils lui demandèrent une chanson qu'ils pussent porter en Espagne, & à force d'instances ils en obtinrent la promesse. Le roi, pour lui témoigner son contentement, lui donna des habits pareils à ceux qu'il portoit lui-même.

version du ms. 3283

Peyre vidal fut très affligé de la mort du bon Comte Raymond et pour marque de son affliction, il s'habilla de noir, fit couper la queuë, et les oreilles à tous ses chevaux, coupa ses propres cheveux, et les fit couper à tous ses écuyers (a) \\ (a) ses domestiques. E. // laissa croistre sa barbe et ses ongles et en fit faire autant à toutes [sic] sa maison. Il fut longtemps comme un homme à qui la douleur avoit troublé le sens. Il estoit encore dans cet estat, lorsque le Roi Alphons d'Arragon vint en Provence et avec lui Blascals Romeus, Garcias Romens, Martis d alcanet, \ Pe Marquis dels Carret / michels de Lutia, Sans d'aulon (b) \\ (b) Sas d'antillon, guillem d'alcala, aibers de castel veil . E.// Guillem Talcalla, abers de Castel viel, Raimond gauserans de Pinos, Guillem Ramoncada (c) \\ (c) Guillem Raimonos de moncada. Arnautz de Castellon et Raimond de Caivera .E. //, Arnaut de Castellons et Raimond de -\ Cervera. Il trouv-a\ent Peyre Vidal dans l'estat qu'on vient de représenter et en furent tres fachez. Le Roy et tous ses Barons qui estoient de ses amis et qui se plaisoient à ses chansons, le prierent de reprendre son ancienne gaieté et de se remettre à chanter pour dissiper son afliction, le conjurant de leur donner une chanson qu'ils pussent porter en Arragon. Ils le presserent tant qu'il leur promit de faire ce qu'ils souhaitoient. Le Roy bien content de sa docilité lui fit faire des habits pareils à ceux qu'il portoit lui mesme ; et Vidal fit la chanson qui commence De chantar m'era Laissats (d) \\

Cette chanson tant désirée parut enfin. Le troubadour y dit que la douleur, dont l'avoit pénétré la mort du comte Raimond, ayant interrompu ses chants, il veut bien, pour complaire au roi son seigneur, faire une chanson qui puisse être portée dans son royaume. Il se plaint d'une dame par laquelle il s'est vu fort maltraité ; mais depuis qu'il a reçu un cordon de Madame Rambaude (femme de Guillaume seigneur de Beuil près de Nice,) il croit que toute la terre est à lui, & que le roi même ne l'égale point en honneur & en puissance. Il est plus glorieux avec ce don, que le comte Richard avec son Poitou, sa Touraine & son Anjou.
Il se félicite d'avoir été chassé & tué par les bergers ; & il ajoute dans l'envoi, qu'il est plus à sa chere Louve de Penautier qu'à personne & qu'à lui-même. Cela confirme l'aventure de la chasse. Mais pourquoi donc tant célébrer madame Rambaude ?

Selon Nostradamus, Pierre Vidal considérant, sur ses vieux jours, les dangers de l'indiscrétion, composa un traité sur la manière de réprimer sa langue. Plus occupé que jamais du dessein de conquérir l'empire d'orient, il fit un second voyage d'outre mer. Il mourut en 1229, deux ans après son retour.

(d) cette piece est la 127e. du Ms. G. elle justifie toutes les circonstances cy jointes. L'amour de Rambaude, le non de Loup, la Chasse &e. //

Il avoit aimé La Loba de Puenautier et la dame Estiennete de Sardagne. Il estoit encore nouvellem[t]. amoureux de Rambaude femme de Guillaume Rostaines, Seig[r]. de Bejoill (e) \\ (e) Biolh.G. Biol.E. // \ ou Biolh/ le Bioill est en Provence dans la montagne (f) \\ (f) La montagne au-delà de la Lombardie. G. (ce qui donne lieu de conjecturer que l'Auteur écrivoit en Italie (à examiner). // qui sépare la Provence de la Lombardie. La Loba estoit de Carcassone, comme je vous ai dit dans un autre endroit. Et Peire Vidal se faisoit appeler Loup (g) \\ (g) Le Ms. E. porte qu'il portait des armes de Loup (peutestre un Loup pour ses armoiries) qu'il se fist chasser dans la montagne de Cabaret par des Bergers, avec des Levriers et des mâtins, comme on chasse un Loup, qu'il se couvrit d'une peau de loup, pour leur donner à entendre qu'il estoit un vrai Loup. La femme, et le mari chez qui on le porta quand il eut été maltraité des Bergers, rirent beaucoup de sa folie, et le firent guerir dans leur maison. //, c'est pourquoy des Bergers le chasserent avec leurs chiens (h) \\ (h) L'Autheur du B[i]. d'A. fol. 204. R°. raporte ce fait comme l'ayant leu dans la vie de P. Vidal. Il dit que la chasse fut faite dans la terre de Cabaretz, et qu'il ne voulust pas qu'on le délivrast des chiens, qu'après avoir esté bien mordu et secoué et laissé à demi mort. // et le battirent tant qu'il fut porté pour mort chez la Loba, dont le mari le fit depuis traiter et guerir.

Nous en arrivons à la fin de la partie biographique de l'article évoquant encore deux événements : la mort du comte de Toulouse Raimond VII et l'aventure avec la louve de Pennautier. Ces deux épisodes correspondent à la dernière *razo* (BEdT 364.B.C razo di PC 364,016) traduite par Sainte-Palaye à la suite des précédentes au f. 346v-347r.[306] Mais contrairement à la traduction du provençaliste, Millot a inversé leur ordre de succession, de sorte que la lecture commence par l'amour du troubadour pour la louve et la maltraitance des bergers envers lui. Le rédacteur introduit cette nouvelle péripétie au moyen d'une déclaration programmatique préparant déjà le rire des lecteurs grâce au degré ultime de l'adjectif (« incroyable ») et au désengagement du narrateur vis-à-vis d'elle (« presque »), mais surtout en la présentant comme une preuve supplémentaire de la folie du personnage. La déclaration sonne comme une énième accumulation de preuves de folie dont l'article ne tente finalement

[306] Voir l'édition d'Avalle (1960,52-56).

que de persuader le lecteur : « Une aventure presque incroyable, que l'on raconte de lui, seroit une preuve complette de démence. » Le ton moqueur et l'effet comique y sont bien.

Puis, le jésuite expose l'aventure en s'appuyant à la fois sur le texte de **L** mais aussi sur les collations en marge. À ce propos la comparaison de l'article et de la version du manuscrit semble indiquer que Millot récupère le début de l'aventure à la vie de **L** en esquivant les autres indications de dames et de détails qui ne l'accommodent guère :

> Amoureux d'une dame de Carcassonne, nommée Louve (Loba) de Penautier, il se faisoit appeler Loup […] (278)

> Il avoit aimé La Loba de Puenautier […] La Loba estoit de Carcassone, comme je vous ai dit dans un autre endroit. Et Peire Vidal se faisoit appeler Loup […] (f. 347)

Prétendant citer le *Breviari d'amor*, Millot expose ensuite la chasse au loup dont le troubadour fut victime : « & il s'engagea, selon l'auteur du Breviari d'amor, à subir sous une peau de loup l'épreuve la plus périlleuse. ». Mais la note de Sainte-Palaye en marge, à propos de cette source, ne relate pas le récit de cette manière, ou du moins ne formule pas clairement qu'il s'agirait d'une épreuve désirée par le poète :

> \\ (h) L'Autheur du B^{i}. d'A. fol. 204. R°. raporte ce fait comme l'ayant leu dans la vie de P. Vidal. Il dit que la chasse fut faite dans la terre de Cabaretz, et qu'il ne voulust pas qu'on le délivrast des chiens, qu'après avoir esté bien mordu et secoué et laissé à demi mort. //. (f. 347)

La suite du récit pourrait être un condensé du croisement des sources **E**, **L** et du *Breviari d'amor* :

> Les bergers, avec des levriers & des mâtins, le chasserent dans les montagnes, le poursuivirent, le traitèrent si mal, qu'on le porta pour mort chez sa maîtresse ; car il n'avoit voulu être délivré des chiens, qu'après avoir bien essuyé leurs morsures. (278)

> […] il se fist chasser dans la montagne de Cabaret par des Bergers, avec des Levriers et des mâtins, comme on chasse un Loup, qu'il se couvrit d'une peau de loup, pour leur donner à entendre qu'il estoit un vrai Loup. La femme, et le mari chez qui on le porta quand il eut été maltraité des Bergers […] (**E**)

> […] qu'après avoir esté bien mordu et secoué et laissé à demi mort. // et le battirent tant qu'il fut porté pour mort chez la Loba […] (**L** et le *Breviari*)

Enfin, la guérison ainsi que le rire de la louve et de son mari face au comportement du troubadour, sont sans aucun doute extraits d'**E** :

> La femme & le mari prirent soin de sa guérison, non sans rire de sa folie pitoyable. **(278)**

> La femme, et le mari chez qui on le porta quand il eut été maltraité des Bergers, rirent beaucoup de sa folie, et le firent guerir dans leur maison. (**E**)

Autant dire, donc, que Millot a pleinement profité du travail philologique de son prédécesseur pour reconstruire le récit qui lui convenait le mieux. On ne manquera pas de remarquer que l'aventure s'achève sur le rire des personnages d'**E**. La consolidation du fil narratif de Millot sur la folie du troubadour est assurée car même les protagonistes de l'histoire se moquent du troubadour. Il y a là de quoi donner de la force au jugement du narrateur envers le poète et encourager les lecteurs à rire eux aussi de lui.

Le deuxième épisode est repris de façon à peu près fidèle, quoique certains détails disparaissent. Le rédacteur ne manque toujours pas d'accentuer les exagérations du récit médiéval en ajoutant, comme avant, un adjectif de haut degré : « donna des preuves inouies d'affliction ». Comme dans sa source, Millot rapporte le don de vêtement du roi Alphonse d'Arragon pour introduire la paraphrase de la chanson citée, cette fois, dans la *razo*, *De chantar m'era laissatz* BEdT 364,016, et dont Sainte-Palaye indique le numéro dans le manuscrit de base qu'il a suivi pour le résumé ou l'extrait qu'il en fait au f. 352v-353r. Millot en tire sa paraphrase particulièrement fidèle juste après avoir repris les quelques informations que Sainte-Palaye avait notées[307]:

Le troubadour y dit que la douleur, dont l'avoit pénétré la mort du comte Raimond, ayant interrompu ses chants, il veut bien, pour complaire au roi son seigneur, faire une chanson qui puisse être portée dans son royaume. Il se plaint d'une dame par laquelle il s'est vu fort maltraité ; mais depuis qu'il a reçu un cordon de Madame Rambaude (femme de Guillaume seigneur de Beuil près de Nice,) il croit que toute la terre est à lui, & que le roi même ne l'égale point en honneur & en puissance. Il est plus glorieux avec ce don, que le comte Richard avec son Poitou, sa Touraine & son Anjou. Il se félicite d'avoir été chassé & tué par les bergers ; & il ajoute dans l'envoi, qu'il est plus à sa chere Louve de Penautier qu'à personne & qu'à lui-même. Cela confirme l'aventure de la chasse. Mais pourquoi donc tant célébrer madame Rambaude ? (279-280)

La douleur qu'il avoit pour le Comte son seigr. l'avoir fait cesser [de] chanter, mais il veut faire une chanson que ¸Guille¸ ¸Blascos ; [253] Romieus (Pelerin) puisse porter en Arragon, puisque son seigr le désire. Il s'y plaint d'une dame dont il avoit esté maltraité, mais il dit qu'il croit que toute la Terre est a lui (a) \\ a) et que le Roi tient de lui son fief, son Royaume, c'est-à dire est son vassal, pr. dire son inférieur en puissance et en honneur // puis qu'il a receu un cord(on) de sa dame ¸Rambaude¸ fille de ¸Comte¸, dont il est plus glorieux que le comte ¸Richard¸ avec son Poitou ; sa Touraine et son Anjou. et d'estre chassé et hué par les Bergers. Il aime mieux les hayes et les Buissons que les plaisirs. Exposé au vent et a la neige, il est toujours en joye. Il dit dans l'Envoi, qu'il est plus a Loba, qu'à personne, et qu'à lui-même ./.(f. 3252v-353r)

[307] « L'amour de Rambaude, le non de Loup, la Chasse &e. // Il avoit aimé La Loba de Puenautier et la dame Estiennete de Sardagne. Il estoit encore nouvellemt. amoureux de Rambaude femme de Guillaume Rostaines, Seigr. de Bejoill (e) » (f. 346v-347r)

La référence à Nostredame au terme de la vie de Peire Vidal est moins évidente à comprendre. Millot critique farouchement l'humaniste à plusieurs occasions en l'accusant de mensonge. Le citer ici sans la moindre méfiance décrédibilise donc ses remises en cause. On pourrait avancer, comme première justification, que les *Vies* permettaient à Millot de clore définitivement le parcours biographique du troubadour grâce à la date de 1229. Mais le fait est que le jésuite ne se contente pas de reprendre cette date pour clore son récit. Il emprunte aussi au provençaliste aixois la rédaction du traité *La manyera de retirar sa lengua* (1575, 99), qu'il se garde bien de nommer d'ailleurs. Peut-être était-ce pour faire écho à la première mésaventure du poète au début de l'article, la blessure à la langue qu'un chevalier de Saint-Gilles lui fit parce que le troubadour prétendait avoir reçu toutes les faveurs qu'il voulait de la part de celle-ci : « Vidal reçut une leçon terrible, qui auroit dû le rendre moins indiscret envers les dames. Un chevalier de Saint-Gilles, dont il assuroit que la femme ne lui avoir rien refusé, se vengea en lui faisant fendre ou percer la langue » (267-268). En ce cas, Millot récupérerait peut-être ce motif pour illustrer la progression du troubadour au cours de sa vie et les leçons qu'il aurait tirées de ses péripéties. Si l'hypothèse se révélait juste, alors elle serait une preuve supplémentaire de la reconstruction du récit, voire de la réécriture qu'opère le jésuite pour rédiger un ouvrage utile. En l'occurrence ici, la réécriture de la biographie de Peire Vidal permettrait d'illustrer la folie, la vanité et l'indiscrétion que ses contemporains devaient se garder de reproduire. L'ensemble de ce petit *contre exemplum* serait écrit dans un registre plus comique qu'autre chose : à plusieurs endroits en effet, le récit de Millot fait esquisser un sourire au lecteur et le pousse à se moquer du troubadour. C'est en tout cas comme cela que nous comprenons le rappel final du désir de Peire Vidal de conquérir l'empire d'Orient : « Plus occupé que jamais du dessein de conquérir l'empire d'Orient, il fit un second voyage d'outre mer. Il mourut en 1229, deux ans après son retour. » (280).

Dans la première partie de cet article, Millot ne participe pas, d'après nous, à l'élaboration du motif du troubadour courtois répondant aux poncifs de la vogue troubadour à laquelle Sainte-Palaye participait dans ses autres ouvrages. Le jésuite se moque de Peire Vidal, expose ce qui lui semble être le plus condamnable et reconstruit un récit avec les fils narratifs qui seront les plus à même de servir son dessein d'ouvrage utile aux mœurs et à la morale. Les intermèdes éditoriaux sont uniquement rédigés pour aller dans le sens de la réécriture du rédacteur et illustrent la grande différence entre la réception de Sainte-Palaye et son continuateur. Même si Sainte-Palaye avait finalement décidé de produire un ouvrage

d'orientation plus vulgarisatrice qu'érudite, il n'est pas dit qu'il aurait ainsi reconstruit le récit en appuyant sur tous les ressorts dont il disposait pour se moquer du troubadour.

3.1.2 Le répertoire de Peire Vidal : reflet du projet littéraire de Millot

La suite de l'article est consacrée au répertoire poétique de Peire Vidal. Millot quantifie le nombre de poèmes recueillis et étudiés par Sainte-Palaye, puis propose d'exposer rapidement les caractéristiques de trois d'entre eux, ceux qu'il considère sans doute comme les plus intéressants : « Le recueil de ses ouvrages contient plus de soixante pièces, parmi lesquelles trois vers ou poëmes dont nous indiquerons légérement les traits remarquables » (281). Le premier est un *sirventes-canso Per pauc de chantar no me lais* (BEdT 364,035) dont l'extrait est conservé aux f. 350v -351r du ms. 3283r et s'appuie sur le texte source du recueil **B** au f. 21. Les deux autres sont des sirventès : *Bon'aventura do Deus als Pizans* (BEdT 364,014) dont l'extrait se trouve au f. 347v ms. 3283 qui s'appuie sur la copie *Ara m'alberc Dieus e Sains Julias* (BEdT 364,014) du recueil **A** au f. 5, et *Ma volontatz me mou guerr'e trebaill* (BEdT 461,164a) d'un anonyme, résumé au f. 348v et dont le texte occitan est aussi dans **A** au f. 248. Le choix de *sirventes* plutôt que d'autres formes poétiques comme la *canso*, l'aube ou le vers n'étonne guère au vu du projet de Millot et de ses préférences : dans une perspective historique et morale, les *sirventes* avaient de quoi lui plaire. Mais au-delà de cette réception plus spécialisée, la diffusion des poèmes du jésuite nous intéresse surtout ici pour la forme qu'elle prend. Il ne s'agit jamais que de paraphrases très lointaines, la diffusion ne concerne que les thèmes et les grandes lignes des poèmes relatant des événements ou des références historiques. Comme pour la majorité des éditions ou des paraphrases précédentes, rien n'est encore dit du style des poèmes, ni de leurs rimes, ni de ce qui constitue l'originalité poétique du troubadour.

Plus loin, Millot consent cependant à éditer deux poèmes lui paraissant assez intéressants pour être diffusés sous cette forme dans son ouvrage. Le premier est un conte traduit et édité en partie seulement : « Nous avons fort abrégé cette pièce, & quelquefois suppléé au texte, qui, en plus d'un endroit, est tronqué & inintelligible » (296). Ce conte est en réalité une *novas*, *Abrils issi' e mais intrava* (BedT 411,III) composée par Raimon Vidal de Bezaudun que Sainte-Palaye a cru appartenir au troubadour. La traduction, conservée au f. 369 du ms. 3283, est la sienne et a été effectuée à partir du texte n°960 du ms. 3095 au f. 234. Quant au deuxième, il s'agit d'une fable allégorique composée par Peire Guillem de Toloza *Lai on cobra dregz estatz* (BedT 345,I) dont la « presque traduction » est conservée au f. 382 avec pour texte de base la version du ms. 3095, f. 278. Si on fait abstraction des erreurs d'attribution des poèmes dues à Sainte-Palaye et dont Millot ne s'aperçoit pas, on note que ce dernier reconnaît des

qualités à ces deux compositions : la première parce qu'elle rehausse l'estime que l'on peut avoir pour le troubadour, la seconde parce qu'elle fait vraisemblablement écho à la littérature de l'époque.

> La pièce qui fait le plus d'honneur à ce troubadour, est une espèce de conte très-long, où il donne d'excellens avis à un jongleur, & qui forme un constraste étonnant avec les extravagances de sa conduite. En voici l'extrait. (283)
>
> Après l'avoir lue, on diroit volontiers, comme le troubadour Giorgi, qu'il y a de la folie à traiter de fou Pierre Vidal. Il n'eut peut-être que des accès de démence, qu'on aura représentés comme un état habituel. La reputation dépendoit alors, plus qu'aujourd'hui, des préjugés & du caprice. (296-297)
>
> Une autre pièce, dont nous allons donner l'extrait, peut paroître à côté de la précédente. C'est une fiction poétique dans le goût des Orientaux, sous le titre de Nouvelle, composée à la cour du roi de Castille. (297)

Néanmoins, à l'instar des autres éditions, celles-ci ne sont pas complètes : « Nous avons fort abrégé cette pièce, & quelquefois suppléé au texte, qui, en plus d'un endroit, est tronqué & inintelligible. » (297). Et même si Millot regrette la perte de la fin de la fable de Peire Guillem de Toloza (BedT 345, I) parce qu'elle contenait des choses intéressantes du point de vue historique, il affirme toujours qu'une traduction et édition complète du texte ne serait pas du goût des lecteurs, si ce n'est peut-être du sien. À la différence de Sainte-Palaye, le jésuite n'apprécie pas outre mesure la littérature médiévale et ne désire pas en fait connaître le style. Avançant l'argument d'un mauvais style de traduction qui tenterait vainement de rendre compte de celui de la langue source, Millot tente à notre avis de masquer son désamour ou son désintérêt des textes en langue source. Finalement, l'intérêt de la fable réside surtout dans les informations historiques qu'elle apporte et nous en revenons toujours au même point.

> Le reste de la pièce manque. Malgré les imperfections de l'allégorie, cette perte mérite nos regrets, d'autant plus que le poëte devoit dire, sans doute, des choses intéressantes sur la cour de Castille. Sa composition est ingénieuse & agréable. J'avoue qu'elle déplairoit dans une traduction entière, où les défauts de style seroient scrupuleusement copiés. (308-309)

Finalement, Millot finit par expliquer que « Le but de notre ouvrage est de faire connoître les idées plutôt que le style des troubadours » (309), et nous comprenons mieux ici en quoi l'*Histoire littéraire* perd, sinon trahit, le projet éditorial de Sainte-Palaye. Le jésuite ne souhaite rien dire du style des troubadours alors qu'une immense partie du travail du provençaliste portait justement sur la méthode philologique employée et inspirée de Bentley jusqu'aux notes littéraires de marge. En refusant de traiter du style, Millot enterre le travail critique de son prédécesseur, que nous avons exposé. À l'aune de cette explication, on comprend pourquoi l'article de Peire Vidal ne caractérise pas le style général du poète comme l'érudit le faisait au

détour d'une marge dans une petite note d'apparence insignifiante : « cette pièce est d'un style très naif, très coulant, très aisé comme plusieurs autres du mesme Poete. » f. 351 ms. 3283. On comprend également pourquoi Millot tait les critères et les choix d'attribution que Sainte-Palaye explicite pourtant pour plusieurs troubadours, sans doute pour que l'érudit ou même Millot le relisant ensuite puisse cerner sa démarche :

> Les frequents jeux de mots pourroient faire penser que cette Piece n'appartient pas a B. de Ventadour (ms. 3281 f. 210)
>
> Il est incertain au quel des deux elle doit appartenir par ce q(ue)lle se trouve dans une lacune ou la fin des poésies de l'un et au com(m)encem(ent) de celles de l'autres ; je la croi de P(eire) d'Alv. – par le syle\ a cause du style. » (ms. 3094 f. 32)

Et ce parfois même lorsque l'attribution ne repose même pas sur le style :

> Cette piéce est sous le nom de Peire Milon dans ce ms, et sera extraite à son article. Elle est dans le ms. A sous le nom Peire Vidal à qui elle pourroit bien appartenir ; ce [couture] Elle couvient assez au baiser qu'il cherchoit à prendre et dont il eut depuis tant de sujet de se repentir (ms. 3283 f. 352v)

Millot ne s'embarrasse pas des questions philologiques de ce type, pas plus qu'il ne cherche à rendre compte des qualités stylistiques des poèmes ou de ce qu'ils peuvent dire des troubadours. En effet, même si de façon exceptionnelle Millot édite quelques vers en occitan, comme dans le cas de la *canso Quan si cargo·l ram de vert foill* (BEdT 011,003) d'Aimeric de Sarlat aux pages 428-429, il s'y refuse dans la majorité des cas. Par exemple, la note sur le *sirventès Be·m platz lo gais temps de pascor* (BEdT 080,008a), attribué à Guillem de Saint Gregori (BEdT 233) dans le recueil C (f. 305) et le ms. 3282 est seulement à demi respecté. Sainte-Palaye évoque l'idée de publier le texte occitan accompagné d'explications car la langue serait assez simple pour qu'un public francophone puisse en suivre le sens avec ces explications. L'objectif éditorial de cette édition serait justement de « faire sentir » le style du poème.

> Il se plaît a voir au Printems les desordres de la guerre, dont il fait une ample description dans un style tres poetique et tres harmonieux qu'on pourroit faire sentir par une traduction, ou rapporter en original avec de courtes explications, estant aisée a entendre. Il represente entre autres les masses d'armes, les Epées, les heaumes de couleur et les Ecus. Il fait l'Eloge de la Comtesse Beatrix dont il vante la haute extraction. (Piece que l'on peut imprimer comme echantillon du lyrique […] (ms. 3282 f. 465)

Millot préfère sans surprise suivre la première option proposée par l'érudit, qui malgré un gros effort de la part du traducteur ne permettra pas de rendre compte du style « poetique » et « harmonieux ». Si l'article de Guillaume de Saint Grégori (tome 2 p. 121-124) contient bien l'édition du poème entier avec un petit commentaire copié dans le ms. 3282, aucune strophe en

occitan en bas de page ne vient compléter l'étude ni permettre aux lecteurs de se rendre véritablement compte de l'impression de lecture de Sainte-Palaye.

> Mais voici un sirvente en style harmonieux où il exprime fortement sa passion pour les combats & le carnage (121)

On peut penser que si Millot se résout à éditer le poème, c'est parce que le provençaliste insiste bien sur le fait que la pièce vaut la peine d'être publiée, et le jésuite finit par en sentir la nécessité : « Piece que l'on peut imprimer ». Mais comme nous l'avions remarqué, d'autres remarques et consignes de l'érudit ne trouvent souvent pas de réponse dans l'ouvrage final : le rédacteur de l'*Histoire* rechigne à le faire. On se souvient notamment de la chanson *Quant vei reverdir les jardis* (BEdT 167,050) de Gaucelm Faidit qui n'avait pas été publiée, alors qu'elle était pourtant composée en ancien français et par conséquent certainement plus facile encore à comprendre pour le public de l'époque.

Par ailleurs, on saisit aussi, grâce à la déclaration de Millot, pourquoi il évince la question de l'origine de la poésie et de l'antériorité des troubadours par rapport aux trouvères. Ces interrogations impliqueraient certainement des développements littéraires et stylistiques trop précis pour lui, peut-être peu intéressants à ses yeux et semblables, finalement, à ces détails « inutiles » qui ne préoccupent pas « les gens du monde ». Pourtant, le paysage érudit et littéraire de l'époque asserte le contraire. Ces deux débats animent la république des lettres pendant le siècle dans les sphères érudites et les moins qualifiées, en plein dans les années où Sainte-Palaye travaille et où Millot rédige son ouvrage. La querelle culmine en 1780 (Pupil 1982, 54), soit six ans seulement après la parution de l'*Histoire littéraire*. Tout porte à croire que Sainte-Palaye prenait part aussi au débat. Des commentaires de marge à propos de poèmes de Peire Vidal auraient pu être avancés dans l'ouvrage pour alimenter encore la réflexion :

> (p. Le Roman de Rose a t'il imité cette Idée.) (ms. 3283 f. 351)
>
> ceci peut avoir fournir l'idée du Roman de la Rose. (ms. 3283 f. 358)

Autant d'éléments, donc, indiquant que l'orientation du travail de Millot ne répond pas totalement, en tout cas pas dans l'article que nous avons examiné en détail ici, aux aspirations de la vogue troubadour. Elle n'interdit pas en effet de gommer l'altérité et l'exotisme quels qu'ils soient des œuvres médiévales ; et ce même lorsque l'ouvrage publié n'est pas d'aspiration érudite mais vulgarisatrice et distrayante[308]. Pierre-Alexandre Levesque de La Ravalière (1697-

[308] Une étude plus approfondie encore de plusieurs articles pourrait répertorier et rendre compte des poncifs de la vogue troubadour que Millot aurait peut-être pu insérer dans son ouvrage.

1762) a notamment publié *Les poésies du roy de Navarre* (1742) en ancien français, en prenant soin d'accompagner les poèmes d'un glossaire aidant la compréhension des lecteurs. Quelques années plus tard encore, Étienne Barbazan (1696-1770) publie *L'Ordène de chevalerie* (1759), une publication en trois volumes consistant en l'édition en langue originale du poème de *l'Ordène* mais aussi de fabliaux avec encore un glossaire pour aider les lecteurs. Ainsi, le portrait des gens du monde dressé par Millot ne semble pas correspondre totalement à la réalité. Le jésuite va à rebours de la mode de son époque et réduit volontairement l'horizon d'attente des lecteurs en le confondant avec le sien. Rien ne dit en effet que le public ciblé par Sainte-Palaye ait partagé le point de vue de Millot ; étant donné l'orientation des travaux du provençaliste (le *Recueil des poëtes françois*, *Aucassin et Nicolette*, *Les mémoires de l'ancienne chevalerie*), on peut légitimement supposer que les lecteurs de l'*Histoire littéraire*, constatant que celle-ci était éditée sous le nom de Sainte-Palaye, s'attendaient peut-être à lire une œuvre très différente.

Sans être un ouvrage à caractère érudit, la publication de Millot ne penche pas non plus vraiment du côté du livre distrayant diffusant une image enjolivée de la société médiévale par le biais des textes. C'est-à-dire une lecture qui, tout en instruisant sur la société et la littérature médiévale, réceptionne ces dernières en les accordant aux goûts de l'époque et en proposant une image enjolivée. Sur ce point, Sainte-Palaye avait trouvé toutes les ressources nécessaires dans les poèmes des troubadours pour illustrer la *naïveté*, la *mignardise*, le lyrisme de leurs compositions, pour ne pas dire de l'archétype du troubadour dont lui et ses amis éditeurs dessinaient le portrait grâce à leurs travaux érudits et distrayants. Une construction que Millot n'était pas à même de comprendre ni créer lui aussi. L'*Histoire littéraire des troubadours* n'est pas un ouvrage érudit et distrayant diffusant des textes dont on apprécierait les thèmes, les images, le style, la dimension critique aussi[309] et qui participerait par ce qu'en diffuserait l'éditeur à créer une image et une idée de cette littérature dans les esprits et enfin à la patrimonialiser. On préférera la définir comme une construction textuelle, une réécriture, une nouvelle histoire des troubadours proposant une autre réception que l'on ne doit pas imputer à Sainte-Palaye. Cette réception n'est pas dénuée de caractéristiques littéraires. Millot écrit un récit dans certains articles. Mais ce récit est au service des préoccupations de son rédacteur qui n'apprécie ni les textes des troubadours ni la société médiévale. On peut ainsi difficilement attribuer la paternité de l'œuvre au provençaliste : du projet éditorial jusqu'à la construction du

[309]Dimension que Millot rejette aussi : « Cette énumération seule inspireroit quelques défiance sur la fidélité de l'historien. Mais il ne s'agit point ici de critique. » (274).

récit, en passant par l'exploitation des poèmes et la forme de l'œuvre, il nous semble que Millot est le véritable auteur de l'*Histoire littéraire*.

Conclusion

Si la recherche considère d'un très mauvais œil l'*Histoire littéraire,* c'est probablement parce qu'elle ne répond ni aux objectifs ni aux promesses éditoriales initiaux. Les travaux de brouillon de Sainte-Palaye, l'orientation de ses publications et son goût pour le Moyen Âge ne pouvaient qu'aboutir à un résultat correspondant aux goûts du siècle : un ouvrage qui aurait probablement et avant tout distrait les lecteurs, puis qui aurait tenté, dans un second temps, de les instruire grâce à des développements plus érudits sur la langue, le style, les thèmes. Rien de très différent, finalement, de ce que Levesque de la Ravallière avait déjà fait en 1742 (Pupil 1982, 55).[310] Il nous semble que l'exemple du *Recueil des poètes françois* et les indices de choix d'éditions de certains poèmes en fonction de critères esthétiques (« la versification est assez jolie pour qu'on essaye d'en donner la piece en entier. » f. 234 ms. 3282) ainsi que d'érudition (« (Piece que l'on peut imprimer comme echantillon du lyrique […] » f. 465 ibid.) – quoique les uns et les autres ne s'opposent pas vraiment – le prouvent : il était question d'éditer à la fois un certain nombre de poèmes et des biographies des poètes. Biographies qui, du reste, n'auraient certainement pas été traitées comme Millot le fit ; d'une part parce que leur texte avait été établi avec le plus grand soin philologique dont Sainte-Palaye était capable, d'autre part, parce que celui-ci mesurait bien la force narrative de ces petits « pré-textes » ou « hors-d'œuvre » (Caluwé 1983, 4) aux poèmes, gages d'une meilleure compréhension du *trobar* mais aussi d'une partie de son succès. C'est sans doute pour cela que le premier « architecte » de la publication finale, pour paraphraser Rochegude (1819, ix), avait aussi conservé les *vidas* et les *razos* (ms. Paris, Bnf fr. 9409). L'académicien était conscient que sans cette actualisation, entrant parfois en résonnance avec le style troubadour qui se construisait, les poèmes risquaient de ne pas séduire le public du fait de leur éloignement à la fois temporel, culturel, littéraire et linguistique.

D'où aussi son ambition de faire figurer des traductions, des commentaires littéraires et des mentions de phénomènes d'intertextualité dans la publication finale. L'occitan médiéval était sans aucun doute trop étranger au lecteur de l'époque pour qu'on ne lui propose qu'une édition en langue source.[311] Et la lecture des poèmes sans aucune autre fin que leur seule

[310] C'est-à-dire dans *Les poésies de Thibaut de Champagne.*

[311] Problème que soulèvera d'ailleurs Raynouard plus tard en s'interrogent sur l'utilité de l'édition de Rochegude : « Comme la collection ne contient que le texte original, sans traduction, sans commentaire, sans notes, il seroit difficile de donner une idée précise de son mérite et de son utilité aux personnes qui ne connoissent pas la langue. » (1820, 295)

connaissance philologique pure, ni sans aucune intelligence de l'objet (Jauss 2019, 51-52) ne pouvait pas intéresser les amateurs des lettres médiévales. Chaque note littéraire sur l'effet des rimes, la naïveté, la mignardise ou les *topoï* n'était, en fin de compte, qu'une façon d'exécuter le poème et de lui faire recouvrir son statut de poème (Valéry 1957, 1350), dans le sens qu'il était de nouveau le fruit d'une compréhension, d'une lecture, et que sa connaissance se construisait de nouveau sous les yeux des lecteurs (ibid. Jauss). Quant à l'intertextualité, mettre en évidence le dialogue des textes, voire la coprésence de certains d'entre eux dans quelques vers (Genette 1982, 8) était le meilleur moyen de passer la barrière de l'étrangeté. Rendre familier ce qui paraissait étranger au préalable, grâce à la mise au jour des points communs ou les racines littéraires communes, ne pouvaient qu'aider à faire sien le *trobar*, voire à le considérer comme inclus dans le patrimoine de plusieurs nations culturellement proches, sinon du royaume de France.

Mais Millot ne retient que très peu de choses de tout cela et son *Histoire littéraire* est froidement accueillie par le public (D'Aussy 1781,3) qui s'attendait vraisemblablement à autre chose de la part de l'auteur Sainte-Palaye.[312] Écartelé entre les ambitions du provençaliste et les siennes, le jésuite aspire à un ouvrage utile pour les mœurs et l'Histoire. D'où ce trait tiré sur l'agréable instruction du Moyen Âge galant. L'ouvrage sera une réécriture des vies des troubadours agencées sous forme de trois recueils organisés en une série d'articles, qui instruiront les mœurs par l'exhibition de genres de contre *exempla*. Certes, Sainte-Palaye avait lui aussi exposé dans ses *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* que les anciens textes pouvaient renseigner et instruire sur les mœurs passées (Maillet 2014, 49), mais c'était dans une opération d'idéalisation et de valorisation de la féodalité. Or, avec Millot le « bon vieux temps » est bien moins valorisé que les mauvaises mœurs ne sont critiquées. La logique de l'œuvre est inversée : plutôt que de célébrer le passé et d'en proposer une nouvelle vision dans le style troubadour, il est surtout question de condamner les mauvaises conduites.

La reconstruction des textes de prose est narrative, biographique et extrêmement simplifiée . On ne manquera pas de le remarquer au XIXe siècle : « les vies de ces poètes esquissées par Nostradamus, augmentées et rectifiées par Millot » (*Histoire littéraire de la France* 1824, 195). En outre, même si l'*Histoire littéraire* semble laisser une place au répertoire littéraire de chaque poète, il y manque toutefois le commentaire littéraire et l'appréciation de

[312] C'est bien la paternité de Sainte-Palaye qui est affichée dans les éditions de l'*Histoire littéraire* en en faisant l'auteur. Or, le décalage de style et de point de vue entre l'auteur des *Amours du bon vieux tems* et celui de l'*Histoire* étaient conséquent. On comprend que les lecteurs aient pu s'attendre à autre chose et aient été déçus pour les plus friands du Moyen Âge. redite

l'éditeur, qui donnerait justement au poème son intelligence non soumise à la morale. Le lecteur ne dispose donc d'aucun outil pour comprendre et apprécier les poèmes cités qui, d'ailleurs, ne le sont souvent que pour illustrer la vie du poète, et corroborer les propos d'un narrateur se moquant de ses personnages. Ce faisant, le rapport de force entre les textes s'inverse. La *razo* n'introduit plus le poème avec une formule stéréotypée même en français (Burgwinkle 1990, xix et Meneghetti 1984, 308). Elle est maintenant suivie d'une preuve poétique qui vient la conforter. Il n'était pas en mesure de rendre compte de tout ce que Sainte-Palaye remarquait sur le plan littéraire, d'où les suppressions de ces commentaires, surtout lorsqu'ils avaient trait à la forme des pièces. Le jésuite n'édite pas souvent les poèmes en occitan ni sous forme traduite, parce qu'il n'en a pas les compétences, qu'il n'y voit pas d'intérêt et que cela ne sert pas son dessein. La genèse de sa réécriture répond surtout à une logique de simplification et de suppression des matériaux ainsi que des textes, essentiellement motivées par le refus de se confronter aux poèmes. Ainsi, au vu de cette perte de matériaux mais aussi de changement d'objectif on ne peut que considérer l'*Histoire littéraire*, en tant que réécriture des vies, comme l'ouvrage de Millot, et non celui de Sainte-Palaye contrairement à ce que laisse entendre le jésuite dans son discours préliminaire. Cet état de fait accepté, on comprend alors pourquoi l'*Histoire littéraire* n'a pas atteint la qualité escomptée, et, surtout, pourquoi elle ne peut porter la trace ou le reflet de la réception de Sainte-Palaye.

Chapitre 13 Les matériaux de Sainte-Palaye : outils des premiers philologues romanistes

Dans l'un de ses travaux portant sur la réception des fabliaux au XVIIIe siècle, Fanny Maillet avait conclu que « l'histoire de la discipline [devait] certainement beaucoup à ces défricheurs [Barbazan, Sainte-Palaye et le marquis de Paulmy] de fabliaux, car sans ces premières coupes dans la forêt vierge, la génération suivante n'aurait pas pu progresser aussi vite ni de façon aussi ciblée » (2014, 58). La remarque vaut probablement aussi en ce qui concerne les autres domaines de recherche de Sainte-Palaye, en particulier pour les troubadours. Préparant la redécouverte du Moyen Âge du romantisme au XIXe siècle, les Lumières ouvrent la voie sur plusieurs points : d'abord, le souci de l'accès aux textes anciens nécessitant à la fois de les exhumer, de les rendre accessibles et de les mettre à disposition des lecteurs - première phase de la réception -, d'où la seconde réflexion concernant les moyens de diffusion, voire de vulgarisation de ces textes (Maillet 2016, § 5). Des provençalistes de l'Ancien Régime jusqu'aux médiévistes actuels, tous affrontent dans leurs entreprises philologiques la « particularité structurelle » de la littérature médiévale, qu'elle soit en langue d'*oïl* ou d'*oc* : en même temps qu'elle fait partie intégrante des littératures modernes, elle reste obscure au lecteur amateur et non spécialiste du fait des évolutions de la langue au cours des siècles (Corbellari 2014, § 9). Pré-médiévistes des Lumières comme médiévistes du XIXe siècle doivent, ainsi, mettre au point des méthodologies de travail adaptées non seulement à leur objet d'étude, mais aussi au mode de diffusion qu'ils envisagent. Tâche qu'ils s'imposent tous, qu'ils travaillent avant ou après le grand bouleversement que constitue la Révolution qui, à bien des égards, ne laisse pas indemne les recherches philologiques des textes médiévaux ni leur publication.

Au lendemain de 1789, en effet, l'idéologie et la perception du monde des érudits comme des académies se modifient : d'une part parce que l'heure n'est plus à chercher dans les monuments anciens des preuves qui assoiraient le pouvoir d'un roi, malgré quelques bégaiements du système monarchique (Monarchie Constitutionnelle, la Restauration puis la Monarchie de Juillet). L'émergence du comparatisme avec Bopp, la mise en évidence des familles de langues[313] et d'une histoire commune aux différentes communautés renversent les

[313] Bopp a mis au jour l'origine commune du sanskrit, du persan, du grec et du gothique : « Sur ce modèle, il devenait possible de raisonner l'évolution des langues de même origine, et même de reconstruire phonétiquement la langue initiale d'une famille [18] linguistique en l'absence de toute inscription, de toute trace écrite. Ainsi seront fondées les études indo-européennes (1816), la germanistique (1823), la slavistique (1852) et la romanistique (1836) qui décrit les transformations linguistiques intervenues, depuis le latin archaïque jusqu'aux langues romanes actuelles (roumain, italien, espagnol, portugais, occitan, catalan, français…), dialectes compris. (Bergounioux 1994, 17-18).

perspectives. Certes, le modèle de la *Grammaire de Port-Royal* (1660) d'Arnauld et Lancelot et de la *Grammaire générale de* Beauzée ne disparaît pas immédiatement (Bergounioux 1994, 13 et Baggioni 1989, 142-143), mais le souffle comparatiste est assez porteur pour permettre de belles avancées scientifiques. Pour l'occitan, le désir de Raynouard de voir figurer sa langue maternelle dans une branche de l'arbre généalogique des langues - une très bonne place en l'occurrence puisque l'occitan serait, d'après lui, la seule langue directement issue du latin – aboutit en 1821 à la publication d'une *Grammaire comparée des langues de l'Europe latine* (Baggioni 1989, 148).

D'autre part, la réflexion sur l'identité nationale des peuples s'intensifie pendant la seconde moitié du siècle, quoique la France se perçoive déjà comme une nation depuis les conflits révolutionnaires (Gumbrecht 1986, 20) : « la "Grande nation" issue des troubles révolutionnaires n'a justement pas de problème d'identité […] mais des problèmes internes d'ordre socio-politiques » (Baggioni 1989, 150). Des problèmes tels qu'ils orienteront, dans la médiévistique naissante, le travail des nouveaux philologues, comme ceux d'un Gaston Paris ou d'un Paul Meyer par exemple (Bähler 2004[a], 24)[314]. Et ce à tel point que le premier n'étudie que très peu la littérature courtoise, dont le *trobar*, parce que seule la chanson de geste, en tant que littérature des laïcs et du peuple, porte la trace et la mémoire des valeurs du peuple français (Biu 2007, 79).[315] Étudier le Moyen Âge ne consiste plus à énumérer des règnes successifs dans un contexte religieux, mais à rappeler à la mémoire l'histoire de la nation grâce à la célébration de ses héros, comme Roland par exemple (Almavi 1996, 22). Toutefois, à l'orée du XIXe siècle, c'est encore la réflexion sur les langues qui impose et confère à la philologie ses méthodes de travail, ses buts éditoriaux et ses modes de diffusion. Il n'est pas encore question de mettre un terme à la tradition d'étude belle-lettriste française, focalisée sur l'approche rhétorique des œuvres, ses beautés et son génie (Stanesco 2004, 45). La vision abstraite de la littérature ne sera remise en question qu'une fois que le romantisme des années 1820 aura fini par lasser et qu'une vision historique de la littérature, soucieuse de la vérité du texte, ne propose un autre modèle.

[314] « À l'instar des clercs modernes - la surdétermination idéologique est en effet flagrante - , les clercs médiévaux figurent chez Gaston Paris (et d'ailleurs également chez Paul Meyer comme chez bien d'autres philologues de l'époque) un milieu réactionnaire, tandis que les laïcs incarnent le milieu libéral cher au savant. C'est certainement ici l'aspect de loin le plus problématique dans le dispositif interprétatif de Gaston Paris que ce dédain de la littérature cléricale, tout comme aussi de la littérature courtoise (car dans la deuxième scission socioculturelle évoquée, ce sont les "courtois" qui se seraient retirés de l'évolution normale de l'histoire, de sorte que l'on se retrouverait devant une dichotomie du même genre que celle constatée par le philologue entre les clercs et les laïcs). »

[315] Chez Gaston Paris le peuple est « porteur du développement normal de l'identité nationale » (Bälher 2004[a], 24)

Du côté des langues régionales, la période révolutionnaire les rend silencieuses, alors qu'elles auraient pourtant pu trouver au milieu des circonstances politiques et sociales du temps une nouvelle place, et recouvrer un statut sociolinguistique perdu (Pasquini 1994, 32). Le français a acquis une hégémonie culturelle telle qu'il est impensable de la remettre en question à ce moment-là. L'urgence est plutôt d'aider les locuteurs régionaux à comprendre la langue de l'État. Ainsi, même si les langues continuent d'être pratiquées, elles ne sont guère plus que des idiomes communautaires, employés à des fins tactiques pour emporter l'adhésion des communautés ; et aucune politique n'est menée pour que ces langues acquièrent une autonomie propre. (33-35). Pire, alors que l'entreprise des traductions des décrets de l'Assemblée nationale (initiée le 14 janvier 1790 par le député Flamand Bouchette) s'avère être un échec,[316] en mai 1794 l'abbé Grégoire rend compte de son « Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française » à la commission de l'Instruction publique de l'Assemblée nationale, complètement opposée aux traductions. Toute possibilité de trouver une place politique est désormais perdue, une nouvelle réflexion sur la langue est maintenant menée à l'échelle de l'État : la pluralité linguistique est maintenant envisagée comme un problème (Pasquini 1994, 46).

Des revendications de reconnaissance de ces langues sont bien émises au milieu du siècle : on songe notamment à la Seconde Renaissance occitane et au mouvement Félibrige (Lafont et Anatole 1970, 569-633). Mais ce mouvement en appelle surtout au thème nostalgique du « bon vieux temps », lorsque la stabilité économique allait de pair avec celle de la langue et d'un statut social. Tant et si bien qu'il aboutit surtout à l'adaptation du folklore anglais en France, glorifiant les valeurs traditionnelles liées au terroir (Bergounioux 1994, 19 ; Lafont et Anatole 1970, 495). Pour autant, cette dimension folklorisante ne nuit pas à l'intérêt de tous les ouvrages lexicographiques que des érudits provinciaux rédigent à peu près à cette époque : *Lo Tresor dou Felibrige* de Mistral soutenu par Paul Meyer, le *Glossaire du Morvan* (1878) d'Eugène de Chambure ou encore le *Glossaire du Centre de la France* (1856) du comte Jaubert. Les philologues prenant peu à peu conscience, en travaillant sur les textes médiévaux, de la situation linguistique dialectale du Moyen Âge, l'apport scientifique de ces productions est donc parfaitement mesuré (Bergounioux 1994, 20-21).

[316] Plusieurs raisons l'expliquent : les idiomes ne sont pas définis ni délimités sur le territoire, ni nommés ; le découpage des départements ne correspond pas aux aires linguistiques ; il n'y a pas d'organisme linguistique structuré qui puisse recevoir les traductions et en faire bon usage ; enfin, le coût financier est considérable. (Pasquini 1994, 40-44).

Autant de bouleversements à la fois scientifiques, politiques, linguistiques et idéologiques, donc, qui questionnent le devenir et le souvenir des travaux de Sainte-Palaye après la Révolution, bien sûr, mais aussi au fil des années. Et les réponses ne vont pas de soi. L'adoption progressive des méthodes historico-comparatives, l'évolution du style troubadour dans le romantisme (Jacoubet 1929, 269)[317], la transformation en profondeur des institutions universitaires pendant tout le siècle[318], la cristallisation du sentiment germanophobe et du souci identitaire à la fin du siècle avec la perte de l'Alsace-Lorraine[319] révisent naturellement la pertinence et l'intérêt de ses travaux aux yeux des nouveaux philologues. Quel intérêt Raynouard, Rochegude, ou tout autre érudit du début du siècle un tant soit peu intéressé par les troubadours, trouvent-t-ils dans les transcriptions de leur prédécesseur ? Comment le considèrent-ils, étant donné leur proximité temporelle et méthodologique ? Les questions se posent encore davantage pour la génération de Gaston Paris, bien plus distante que Raynouard de Sainte-Palaye, et surtout lassée par le mouvement romantique des années 1820. L'enquête se corse un peu plus si l'on ajoute à la réception des matériaux manuscrits du provençaliste, celle de l'*Histoire littéraire* publiée, elle, et donc plus facilement accessible. Les nouvelles générations considèrent-elles celle-ci comme le reflet du travail de Sainte-Palaye ou la distinguent-elles de ses autres papiers de travail ? Comment, enfin, les médiévistes du XIXe perçoivent-ils la réception à la fois savante, littéraire et mondaine de leur prédécesseur qui, au vu de l'évolution idéologique et politique du siècle, avait de quoi paraître dépassée à leurs yeux ?

Étudier la réception de l'œuvre du provençaliste implique, à notre avis, de s'intéresser à deux postérités différentes. La première consiste en celles des matériaux de l'érudit : elle s'intéresse à l'emploi potentiel de ses manuscrits par ses successeurs et évalue leur éventuel apport scientifique à la philologie du XIXe siècle au regard des différentes postures de réception des nouveaux philologues. La seconde concerne davantage l'histoire de la réception et de la constitution de la discipline de la médiévistique. Il s'agit de comprendre comment les philologues d'après 1789 appréhendent et jugent le rapport au passé de Sainte-Palaye si, bien

[317] « Il y aurait un livre à faire sur sa postérité, car en un sens, cette postérité c'est le Romantisme. »

[318] En 1821, l'École des chartes est fondée, elle délivre un diplôme d'« archiviste-paléographe ». En 1853, on crée pour Paulin Paris une chaire de « Langue et littérature françaises » au Collège de France. L'École Pratique des Hautes Études (E.P.H.E) est créée en 1868 pour contrer l'immobilisme universitaire français face à l'Allemagne. Son règlement intérieur est différent des universités du temps : cours accessible à condition de s'être inscrit, assiduité obligatoire, travail sur documents etc. Enfin, à la fin de la décennie 1870 on intègre une épreuve sur la littérature du Moyen Âge à l'agrégation.

[319] Paul Meyer, notamment, deviendra particulièrement germanophobe à ce moment-là (Bähler 2004^b^,130)

entendu, ils en tiennent compte, et ce qu'ils en font. C'est ici que l'on sera attentif à l'éventuelle distinction qu'ils pourront faire entre l'œuvre de Sainte-Palaye et l'ouvrage de l'abbé Millot.

Nous essayerons dans les pages qui suivront de dresser un panorama chronologique de la réception des travaux de Sainte-Palaye au cours du XIXe siècle en tenant compte de ces deux considérations, ainsi que du contexte culturel et politique très particulier de l'époque. On gardera également à l'esprit que, comme sous l'Ancien Régime, l'appropriation du Moyen Âge et sa littérature au début de l'époque contemporaine n'édifie pas une cloison étanche entre la réception savante[320] et la réception romanesque ou profane pour reprendre le nom de Corbellari (2014 § 3).[321] Parvenu à son terme, ce développement nous permettra de déterminer si les successeurs de l'académicien ont eu conscience de ce qu'ils devaient au travail acharné de Sainte-Palaye, comme le remarquait Maillet pour les fabliaux (2014, 58). Par ailleurs, cette rétrospective des études provençales au début de l'époque contemporaine nous permettra aussi d'évaluer comment les philologues auront peut-être associé leurs méthodes à d'anciennes pratiques déjà usitées par l'érudit. Un phénomène d'hybridation typique des études du Moyen Âge (Corbellari 2014, § 13) qui nous permettra de montrer ce que Sainte-Palaye aura, au-delà même du cas spécifique de la réception des troubadours, apporté à la médiévistique française.

1. 1789- 1850 : le souvenir vivace des travaux de Sainte-Palaye

La Révolution française n'a pas seulement des conséquences immenses sur le plan politique et sociétal. Bien au contraire, les domaines culturels et érudits s'en trouvent tout aussi bouleversés par les réflexions philosophiques et intellectuelles qui mettent définitivement un terme aux Lumières, et ouvrent le début du XIXe siècle, tracassé par les questions identitaires des peuples. Identité qui peut coïncider avec un espace national, accompagnée d'un pouvoir politique qui la soutienne, ou correspondre plus spécifiquement à une aire linguistique et culturelle sans appui d'aucune sorte.[322]

[320] Celle que nous rattachons à l'emploi de méthodes philologiques et que Casanova définissait aussi, pour le cas de l'appropriation de la littérature occitane médiévale, comme la volonté de rétablir les vérités historiques et littéraires sans se soucier d'aucune question d'identité locale et régionale (1998, 76).

[321] Celle que nous avons liée, de notre côté, à la production d'œuvres de réception plus littéraires qu'érudites ou scientifiques et, donc, libres de prendre des libertés linguistiques, historiques, narratives et artistiques (notre définition s'arrête ici) pour servir des questions idéologiques et identitaires (ibid. Casanova).

[322] Ces préoccupations existaient déjà dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, mais elles prennent davantage de force au XIXe siècle : « Dans les discussions de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, il s'agit de reconstruire les origines (celtes ou latines) du français. Les grands ouvrages partent de l'unité linguistique du royaume. Par contre, dans la perspective méridionale, il s'agit de défendre l'égalité des langues et littératures de la France, voire la priorité littéraire du Midi. » (Schlieben-Lange 1997, 31).

Dans le premier cas, et en ce qui concerne l'espace français, les publications d'histoire littéraire concernant tout le territoire national sont nombreuses. L'entreprise commence même avant 1789, au moment où on l'on assimile réellement l'histoire de la littérature à l'identité culturelle. Leterrier considérait d'ores et déjà l'*Histoire littéraire* comme un ouvrage de ce type (2005, § 9). Mais cette étiquette nous paraît quelque peu contestable dans la mesure où l'objectif de Millot n'est pas d'asseoir une identité quelconque, ni de faire vraiment prendre conscience aux lecteurs de la continuité qui existe entre les troubadours et la littérature moderne. L'intérêt était historique et concentré sur l'enseignement des mœurs. Une rapide comparaison avec les douze premiers tomes de l'*Histoire littéraire de la France, par des religieux bénédictins de la congrégation de St Maur* (1733-1763) illustre la différence d'objectif, ne serait-ce que sur la façon de traiter le fond.

Quant au second type, on songe en particulier à l'élaboration d'une identité dans le sud de la France et à la seconde Renaissance occitane. S'appuyant sur une nouvelle exhumation du Moyen Âge des troubadours dans la première moitié du siècle, cette renaissance construit une histoire nationale occitane autour du souvenir d'un passé glorieux, un âge d'or au XIIIe siècle (Martel 1982, 49).

L'appréhension du passé par la question de l'identité et la constitution de la nation distinguent clairement les philologues comme Raynouard et Diez, considérés comme les pères ou les figures de proue de la philologie romane, des pré-médiévistes du XVIIIe siècle et, en particulier, de Sainte-Palaye (Graham 1995, 59). Cette différence résulte essentiellement des théories de Johann Gottfried von Herder (1744-1803)[323] et Friedrich Schlegel (1772 - 1829), reprises et diffusées en partie en France par l'essai *De l'Allemagne* (1813) de Madame de Staël (1766 -1817). En substance, Herder explique, dans son essai *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Wölker* (1773), que l'évolution de la littérature et d'une nation accompagne toujours celle de la langue. Leurs âges correspondent : l'adolescence, par exemple, est à la fois le temps de la poésie et de la violence brutale assagie par la politique. L'étude de la langue est donc indispensable pour étudier l'histoire de la nation, toujours intimement liée au peuple (Denis 1982, 6). La poésie et les chants ne sont que les « archives du peuple » conservant le souvenir de l'histoire d'une collectivité, de même que de ses contacts et ses rapports avec les autres peuples avoisinants ; d'où le souhait de Herder, pour l'Allemagne, de collecter ces chants pour mieux connaître l'histoire de la nation (ibid. 7). Trente ans plus tard, Schlegel le souhaite

[323] Lui-même était influencé par Rousseau, qui considérait déjà à la fin du XVIIIe siècle que l'originalité et l'authenticité d'une nation devaient être recherchées dans un passé lointain, à l'état de nature (voir *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761]).

toujours dans sa *Geschichte der Romantischen Literatur,* en précisant, cependant, qu'il faut donner la préférence à la romance : il s'agit de créations littéraires issues d'anciens romans chevaleresques, rédigées tardivement, aux XVe et XVIe siècles, qui constitueraient en quelque sorte « le dernier écho de l'ancien chant de la nature ». Elles ont un caractère national car elles comportent des éléments populaires propres à chaque peuple (ibid. 9-10). La poésie de la nature ancestrale, la *Naturpoesie*, diffère de la poésie populaire qui, elle, portera vraiment la trace de l'histoire de la nation et en ce que sa composition aura forcément inclue des éléments propres au peuple dont il est question. C'est la raison pour laquelle il pense que les créations en langue régionale se révèlent intéressantes en matière de poésie. (ibid. 10-11)

1.1 Le souvenir de Sainte-Palaye dans les publications de poésie occitane médiévale

Si les premières publications relatives aux troubadours, dans les deux premières décennies du siècle, ne reprennent pas en totalité ces concepts, elles y sont cependant liées par les préoccupations linguistiques et identitaires qui les traversent de façon plus ou moins forte et avec quelques différences. Contemporains et amis, Henri Pascal de Rochegude (1741 -1834) et François Just Marie Raynouard (1761-1836) ont tous deux publié des anthologies spécifiquement consacrées aux troubadours. Comme Herder et Schlegel, leurs œuvres montrent un intérêt important pour la langue, en particulier chez Raynouard. Mais la revendication identitaire n'est pas aussi marquée que chez Charles-Claude Fauriel (1772 -1844), dont l'œuvre, un peu plus avancée dans le siècle en 1844, en sera plus proche.

En tout cas c'est avec Raynouard et Fauriel que débute, en France, un nouvel élan d'étude et de publication systématique des textes médiévaux, dont des troubadours dans le cas qui nous intéresse.

> Il faut arriver aux travaux de Raynouard et de Fauriel, [242] au mouvement romantique de la fin de la Restauration et du commencement du règne de Louis-Philippe, pour voir apparaître en France une suite interrompue d'anciens textes. L'édition princeps de la Chanson de Roland n'est que de 1837. C'est depuis lors que le mouvement d'études s'est accentué, s'est changé, s'est développé […] (Montaiglon 1881, 241-242)

Bien sûr, cela ne signifie pas qu'entre la publication de l'*Histoire littéraire* et la deuxième décennie du XIXe, rien n'ait été fait sur le *trobar*. En 1781, Legrand d'Aussy avait publié des *Observations sur les troubadours,* où il tentait de prouver que les trouvères avaient précédé les troubadours et, donc, que la lyrique d'*oïl* était plus ancienne que celle d'*oc*. S'appuyant principalement sur l'ouvrage de Millot, qu'il jugeait d'ailleurs bien rédigé et de bonne qualité (3), Legrand d'Aussy évoquait surtout le souvenir de Sainte-Palaye comme le collecteur acharné de matériaux encore conservés dans les bibliothèques et, ainsi, bien utiles aux érudits

qui pourraient s'épargner la peine de déchiffrer de poussiéreux manuscrits, en France comme en Italie.

> Et moi je conseille aux Curieux qui voudraient se dévouer à ces fouilles ingrates, de ne point les entreprendre s'ils sont jaloux d'employer utilement & leur tems & leurs peines. Quoique les manuscrits de Poésies provençales soient rares, cependant ceux qui nous sont parvenus sont entiers, & non mutilés. Il y a peu [12] d'espérance d'en trouver de nouveaux dans les Bibliothèques d'Italie. M. de Sainte-Palaye les a fouillées dans un voyage qu'il entreprit à dessein, lorsqu'il eut formé le projet de faire connaître ces Poëtes au public. Il y a fait copier les principaux manuscrits qu'elles contenaient : déjà il avait des copies de ceux que posséde chez nous la Bibliothèque du Roi. La rédaction de tous ces différens matériaux a formé enfin quinze volumes in-folio, qui contiennent, quatre mille pieces. […] Quel espoir après cela de faire pour leur gloire quelque découverte nouvelle ! mais en tout cas, si quelqu'un a le courage d'entreprendre ce travail, qu'il sache que ce ne sera point assez de recouvrer quelque piece dont le savant & laborieux Académicien n'aura point daigné parler, ou même qui lui aura été inconnue ; il faudra encore, pour mériter d'être citées, que ces piéces soient intéressantes & propres à faire honneur au génie de ceux qui les composerent. (11-12)

Quelques années avant, Jean-Pierre Papon (1734-1803) avait aussi évoqué le souvenir de Sainte-Palaye, pour les mêmes raisons, dans sa préface de l'*Histoire générale de Provence* en 1777.

> Quant à la [xxiij] partie des troubadours, on verra ce que j'ai tiré des manuscrits de M. de Sainte-Palaye. Ce sçavant académicien me les a communiqués avec cette franchise & cette candeur qu'une ame honnête comme la sienne devoit puiser dans un genre d'occupations où tout respire la loyauté des anciens chevaliers. Il ne falloit rien moins que son goût pour les recherches, sa patience infatigable, & ses connoissances pour débrouiller notre vieux langage ; car il ne suffisoit pas d'entendre les mots, il falloit encore connoître à fond les usages & les mœurs de ce tems-là. Il n'appartenoit donc qu'à l'auteur des excellens mémoires sur la chevalerie, d'interpreter les poëtes qui l'ont tant célébrée. (xxij-xxiij)

Néanmoins, son *Voyage littéraire de Provence* de 1780 ne mentionne plus l'érudit, malgré quelques développements consacrés aux troubadours. La mémoire du *trobar* ne s'éteint donc pas avec le provençaliste pour ressurgir inopinément une révolution et quelques régimes plus tard (la monarchie constitutionnelle du 3 septembre 1791 au 21 septembre 1792, la Ière République de septembre 1792 à mai 1804, le 1er Empire du 18 mai 1804 au 6 avril 1814, date de la Restauration) avec les recherches de Raynouard.

1.1.1 Raynouard : successeur de Sainte-Palaye

Né à Brignoles, dans le Var, le 18 septembre 1761, il fait des études au Petit Séminaire d'Aix, puis à la Faculté de Droit où il obtient une thèse de doctorat. Il monte une première fois à Paris et suit quelques cours de littérature grecque au Collège de France. Il obtient ensuite une place au barreau d'Aix comme avocat et y officie pendant sept ans (Salvat 1936,3). Après la Révolution, il est élu à l'Assemblée législative comme suppléant pour le département du Var.

Mais, du fait de ses opinions girondines, il est emprisonné à la prison de l'Abbaye à Paris. Il n'est libéré qu'à la fin de la Terreur (le 9 thermidor) et retourne dans sa région natale pour reprendre sa fonction d'avocat (Bergounioux 1994, 56). Cette carrière professionnelle, quelque peu mouvementée, ne l'empêche pas d'en pratiquer une deuxième, plus littéraire. En 1803, il remporte en effet un prix de poésie à l'Institut de France. Et, pendant son incarcération, il rédige une première tragédie : *Caton d'Utique*. Deux autres la suivront : *Les templiers* (1805), qui connaîtra un certain succès au Théâtre Français (trente-cinq représentations), et enfin *Les États de Blois* (1810). Puis, il est élu à l'Académie française en 1807 et à l'Académie des inscriptions et des belles-lettres en 1816. Néanmoins, on se souvient surtout de lui pour ses publications suivantes, davantage érudites, qui lui ont valu d'être considéré comme le fondateur des études provençales en France et un précurseur de l'étude comparée des langues romanes (Ridoux 2001, 22).[324]

Contrairement à Sainte-Palaye, Raynouard est un locuteur de la variété provençale, son « cher idiome provençal » comme dit Walckenaer (Sainte-Beuve 1852, 17), et son origine provençale sont bien perçus par ses contemporain : « Nul homme distingué ne garda plus que Raynouard le cachet primitif de sa province, de son endroit. Il était avant tout de son pays par l'accent. » (ibid., 6). Son travail de savant commence par l'exhumation des œuvres littéraires de sa langue maternelle pour, selon Bergounioux, « justifier le caractère savant » de celle-ci, qui n'est alors guère plus considérée que comme un « patois » (1994, 56). Il rapporte d'ailleurs à ce sujet :

> Ainsi en toute chose : il fera du Midi, de son Midi à lui, le centre de son érudition et de sa conquête ; il voudra que la vieille langue du Midi ait été primitivement la dominante et l'unique pour toute la France, même pour celle d'outre-Loire. (6)

Ce lien intime était inexistant chez son prédécesseur, on s'en souvient. Ainsi, Raynouard publie en 1816 *La Grammaire des troubadours*, et l'année suivante *Des troubadours et les cours d'amour*. Parallèlement, il prépare et publie de 1816 à 1821 une série de six volumes consistant en l'édition de poèmes des troubadours : *Choix des poésies originales des troubadour. Ouvrages accompagnés d'une Grammaire comparée des langues de l'Europe latine dans leurs rapports avec la langue des troubadours*. Il diffusera plus tard un *Lexique de la langue des troubadours* (1824) de même qu'un *Nouveau choix des poésies originales des troubadours* (1836-1844).

[324] « Dès 1814, il était entré tout entier dans les voies de l'érudition, où l'attendait sa vraie gloire. » (Sainte-Beuve 1852, 16)

À la différence de Sainte-Palaye, Raynouard est également un linguiste dont les premières préoccupations tiennent plus à l'étude linguistique qu'à la diffusion des poèmes des troubadours auprès d'un public déterminé. Sans doute peut-on expliquer cette différence par le sentiment diglossique qu'il ressent. Malaise qui était complètement étranger à l'académicien des Lumières. Quoi qu'il en soit, les publications citées juste avant sont l'occasion de mener un grand travail sur les langues romanes, quel que soit leur statut. Raynouard parvient d'abord à montrer que les langues romanes proviennent d'une même origine latine. Mais le passage du latin à ces langues se serait opéré, d'après lui, grâce à un intermédiaire (Fabié 2008, § 2). Reprenant et développant une théorie linguistique déjà développée par Dante (ibid. Ridoux), ainsi que d'autres érudits de l'Ancien Régime, dont l'académicien Jean Lebeuf (1687-1763) du XVIIIe siècle (Gossman 1968, 208),[325] Claude Fauchet (1530-1602), Pierre-Daniel Huet (1630-1721), Pierre Cazeneuve (1591-1652), Raynouard affirme dans ses *Éléments de la grammaire de la langue romane* que l'occitan médiéval, dont la langue des troubadours, aurait constitué la langue de transition entre le latin et les langues romanes : « Les monuments qu'offrent différents siècles et divers pays, démontrent avec la même évidence que l'idiôme [sic] primitif s'est conservé et perfectionné dans les écrits des troubadours, et dans le langage des peuples qui habitèrent le midi de la France. » (1816, 25). Thèse qu'il ne cesse de rappeler dans ses publications à commencer par sa *Grammaire de la langue des troubadours* (1816, 5) ainsi que dans le premier volume de son *Choix des poésies originales des troubadours*.

> J'avais prouvé l'existence et l'ancienneté de la langue romane ; je crois que les autorités que je rapporte pour démontrer son identité avec la langue des TROUBADOURS OU POETES PROVENÇAUX, ne laissent aucun doute sur ce point. (1816, xxxj)

Moins linguiste que son successeur, Sainte-Palaye s'était opposé à cette position à son époque (Gossman 1968, 208),[326] Raynouard ne lui doit donc rien en ce qui concerne cette hypothèse.

Cependant, cela n'enlève rien au fait que la philologie romane qu'est en train de créer Raynouard, et qui sera améliorée et précisée par Friedrich Christian Diez, a quand même été préparée par Sainte-Palaye et ses homologues contemporains et précédents, tels que

[325] « Dans la plupart des provinces des Gaules, on parloit vulgairement une langue peu différente de celle des Provençaux, des Périgourdins, des Limousins. Je pense que cela dura jusqu'à ce que le commerce de ces provinces avec les peuples du Nord et de l'Allemagne, et surtout celui des habitants de l'Armorique avec les Anglois vers le XI siècle, eussent apporté dans la langue romaine rustique une dureté qui n'y étoit pas avant. » (Lebeuf 1751, 680-681).

[326] « […] in Sainte-Palaye's view the Northern and the Southern dialects began to assume their distinctive characteristics at about the same time. His rejection of Provençal as the mother of Old French was patent to his contemporaries. » (« […] du point de vue de Sainte-Palaye, les dialectes du Nord et du Sud commencent à prendre leurs caractères distinctifs à peu près au même moment. Son rejet du provençal comme mère de l'ancien français est évident pour ses contemporains. »)

Nostredame, Peiresc, Haitze, Galaup de Chasteuil, Thomassin de Mazaugues : d'une part, parce que plusieurs érudits, en particulier dans le foyer provençal, ont acquis au fil du temps des connaissances philologiques sur les sources primaires importantes qui ne se restreignent pas aux frontières de la Provence ; d'autre part, parce que ces érudits ont amassé des connaissances lexicographiques qui sont à la portée de Raynouard, lorsqu'il commence à travailler (Schlieben-Lange 1997, 28-30). Surtout, ce dernier tient de la seconde moitié du XVIIIe siècle un vif intérêt pour la question des origines des langues, tel qu'on peut le voir dans le *Monde primitif* (1773-1782) d'Antoine Court de Gébelin (1725-1784) et qui implique le recours à la comparaison des langues comme chez l'abbé Féraud et Joseph Séguier (Schlieben-Lange 1997, 35). Il souligne d'ailleurs cette différence le séparant de Sainte - Palaye dans la préface de sa *Grammaire de la langue des troubadours* après avoir, comme Legrand d'Aussy et Papon avant lui, rendu compte du travail de collecteur de l'érudit des Lumières :

> Un savant académicien, dont les soins constants et heureux, les recherches laborieuses et habiles, mériteront à jamais la reconnaissance de tous les amis de notre ancienne littérature, M. de Sainte-Palaye, consacra beaucoup de temps, de dépenses, et d'études, à rassembler les poésies des troubadours éparses dans les manuscrits qui se trouvaient soit en France, soit en Italie ; il amassa de nombreux et d'utiles matériaux, mais il ne fit point pour la langue des troubadours autant que pour la langue des trouvères ; on sait [7] qu'afin de faciliter l'intelligence de l'ancien idiôme français, il composa un dictionnaire intitulé Glossaire de l'ancienne langue française. Toutefois il ne paraît pas que M. de Sainte-Palaye ait jamais conçu le projet, ni même senti l'avantage de remonter à l'origine et à la formation de la langue romande ; d'en constater les règles principales, et les formes essentielles. Dans les notes dont il marginait les copies des manuscrits des troubadours, aucune indication ne permet de présumer qu'il eût reconnu le système grammatical de l'idiôme. (1816,6-7)

Raynouard a tout à fait raison, jusqu'à présent aucune annotation en marge ne prouve que l'érudit ait supposé une règle de ce genre. Et à plusieurs reprises le linguiste signalera à ses lecteurs ce manque, voire cette faute, de Sainte-Palaye, parce qu'elle provenait, à son avis, d'un préjugé linguistique.

> un préjugé malheureusement répandu parmi les littérateurs français, leur présentait la langue romane qu'avaient cultivée et les troubadours et les trouvères, comme un idiôme irrégulier, dans lequel on ne pouvait reconnaître des formes fixes et un mécanisme complet. Cette erreur était accréditée au point que l'abbé de Fleuri […] la reproduisit en ces termes […] (1816, 7)

On lit à peu près la même chose en 1820 dans son compte rendu du *Supplément au glossaire de la langue romane par J. B. de Roquefort* :

> M. de Sainte-Palaye, et les personnes qui, après lui, ont travaillé sur cette langue, ont sans doute cédé au préjugé qui supposoit qu'elle n'avoit aucune règle, aucune syntaxe, et alors on ne s'est plus occupé que des mots. (197)

L'éventuelle continuité entre Sainte-Palaye et Raynouard n'est donc pas à chercher dans le domaine linguistique (surtout dans la reprise des théories linguistiques),[327] malgré le débroussaillage, pour reprendre la métaphore de Maillet, que le premier aura opéré en récoltant des manuscrits et en accumulant, avec ses homologues, quantité de premières connaissances.

En réalité, Raynouard n'a pas besoin d'évoquer constamment son prédécesseur car leurs intérêts diffèrent. Et c'est surtout dans la collecte d'informations, essentiellement philologiques, de Sainte-Palaye, que l'on décèle un lien entre les deux provençalistes. Dans le premier volume de son *Choix des poésies originales*, Raynouard ajoute à la fin du livre un appendice des manuscrits lui ayant fourni des exemples illustrant les règles grammaticales de son exposé. Y figurent les manuscrits de la Bibliothèque du roi (que nous connaissons déjà), que le linguiste aura sans doute consultés directement, ainsi que le manuscrit de Peiresc (le chansonnier **S**) pour lequel il spécifie qu'il en aurait une copie moderne (peut-être le recueil **B** de Sainte-Palaye, ou alors l'exemplaire actuellement conservé à la Sorbonne [ms. Paris, Sorbonne 1978][328]), enfin le manuscrit de Galaup de Chasteuil qui est alors conservé à la bibliothèque de M. de Fauris de Saint-Vincens à Aix (1816, 440). Nul doute, donc, d'après ces indications, que Raynouard ait préféré inspecter les exemplaires des manuscrits des troubadours sous leur forme la plus ancienne, lorsqu'il le pouvait. Les chansonniers de Paris étaient facilement accessibles, de même que celui d'Aix. De ce point de vue, la série de copies de Sainte-Palaye ne lui était d'aucune utilité.

Il en est autrement pour les manuscrits conservés ailleurs, plus éloignés, et qui nécessitaient un plus gros investissement pour les consulter. Dans ce cas, les chansonniers de Sainte-Palaye se sont avérés très utiles au linguiste qui, cette fois, mentionne une liste des exemplaires appartenant à la collection de Sainte-Palaye.

> Copie de manuscrits étrangers appartenant à la collection de M. de Sainte-Palaye :
> De la même bibliothèque Riccardiana :
> Cod. 2901
> De la bibliothèque de Modène :
> Le ms. de Modène porte la date de 1254.
> De la bibliothèque Ambrosiana de Milan :
> Ms. n°71.
> A Rome :
> Ms. de la bibliothèque Chigi, 3248 ;
> Mss. de la bibliothèque du Vatican, 3206, 3207, 3208, 5232 ;
> Ms. de la bibliothèque Barberini, 2777.

[327] Le lien existerait sans aucun doute davantage avec l'académicien Jean Lebeuf que Raynouard cite plusieurs fois en raison de son adhésion à la thèse de l'occitan comme langue de transition entre le latin et les langues romanes. En plus de notre précédente note de bas de page, il le cite encore dans le premier volume de son *Choix des poésies originales* (1816, xxix).

[328] Nous proposons de sigler ce chansonnier : **s^{b}**.

> J'ai pris connaissance de ces divers manuscrits d'après les copies, les extraits, ou les notes qui se trouvent dans la collection de M. de Sainte-Palaye, déposée à la Bibliothèque de Monsieur, à l'Arsenal. (441)

Raynouard a donc mis à profit seulement une partie des copies de Sainte-Palaye qui, comme le soulignait Legrand d'Aussy, permettaient de s'épargner la peine de mener des « *fouilles ingrates »* dans de vieux manuscrits (1781, 11-12). Le lien, ou la continuité, est strictement philologique. Sainte-Palaye n'est surtout cité que pour ses copies ou les hypothèses qu'il émet sur les manuscrits des troubadours,

> V. Ms. de la bibliothèque du Vatican, n°3205. M. de Sainte-Palaye a jugé que ce ms. était une copie du ms. n°3794 du Vatican ; il contient de plus quelques traductions en italien. (1817[vol. 2], clvii)

lorsque Raynouard ne pointe pas les manques de son travail. On songe en particulier aux recherches sur les cours d'amour :

> M. de Sainte-Palaye qui a fait tant de recherche heu[LXXX]reuses sur les usages et sur les moeurs du moyen âge, qui a composé plusieurs Mémoires sur l'ancienne chevalerie, n'a rien écrit sur les cours d'amour ; aussi l'abbé Millot, dans Histoire littéraire des troubadours, n'a-t-il pas respecté les traditions qui attestaient que long-temps les Français avaient été les justiciables des graces et de la beauté. (1817, LXXIX – LXXX)

On remarquera ici que Raynouard distingue nettement Sainte-Palaye et Millot, signe que les deux académiciens présentent chacun des intérêts spécifiques à ses yeux. D'ailleurs, le linguiste cite allègrement l'abbé Millot dans plusieurs de ses ouvrages pour des points tout à fait différents de Sainte-Palaye : d'abord pour les traductions de poèmes lisibles dans l'*Histoire littéraire*, pour les renseignements qu'il apporte sur les cours d'amour, enfin pour les références des poèmes (notamment dans le volume 5 du *Choix des poésies originales*).[329] La distinction est intéressante et porteuse de sens : dans l'esprit de Raynouard, l'*Histoire littéraire* n'est peut-être pas l'ouvrage de Sainte-Palaye, quoique l'abbé assure bien dans son discours préliminaire que l'honneur de la publication revient à Sainte-Palaye, et que la première de couverture affiche bien le nom de Sainte-Palaye comme auteur. Mais cela ne fait rien, pour Raynouard seul le travail de collectage est attribuable à l'érudit. On retrouvera la même démarcation chez d'autres philologues du siècle.

En dehors de tout cela, rien n'est dit sur la qualité des copies de Sainte-Palaye, ni sur ses recherches littéraires et linguistiques. Sans doute est-ce dû à l'aspect qu'elles ont eu. Sous

[329] « j'ai seulement indiqué, en bas de chaque article, les principaux auteurs qui ont parlé de leurs ouvrages, et qui ont sur-tout nommé des manuscrits qui les contiennent. » (1820, v).

forme d'annotations, elles impliquaient probablement un travail de récolte, de déchiffrement, de mise en relation avec la pleine page et, enfin, d'interprétation trop rude et chronophage pour le linguiste qui, de son côté, aspirait à tout prix à publier des ouvrages permettant aux lecteurs d'accéder aux poèmes des troubadours, les comprendre, et s'instruire sur l'histoire européenne.

> Rassembler et disposer le nombreux détails relatifs à ces objets, les entourer des circonstances qui s'y rattachent, ce serait m'engager dans un travail différent de celui dont je m'occupe en ce moment, où il ne s'agit que de la langue et des écrits de ces poëtes ; travail dont le principal succès serait d'instruire et de diriger les personnes qui voudront dans la suite rechercher dans les monuments romans, tout ce qui peut intéresser l'Europe politique et littéraire. (1817 [vol. 2], iii)

Les *Mémoires de l'ancienne chevalerie* sont parfois cités (voir notamment dans le vol. 2 p. XL), mais cela reste assez rare. L'intérêt du labeur de Sainte-Palaye consiste surtout en la copie de ses manuscrits et de ses mémoires. C'est pour ce seul intérêt qu'il rendra d'ailleurs hommage à l'érudit en prenant sa défense contre un Rochegude un peu trop accusateur dans son compte rendu du *Parnasse occitanien*. Après avoir rappelé l'immense travail de collectage du provençaliste,

> Le but de M. de Sainte-Palaye étant de réunir tout ce qui pouvoit illustrer notre moyen âge, il dut s'occuper beaucoup des troubadours : aussi fit-il transcrire tous les manuscrits et toutes les copies qu'il put se procurer en France. Il fit fouiller dans les différentes bibliothèques d'Italie, pour en tirer ce qui manquoit à ses premiers recueils. Ces recherches lui fournirent une très-grande quantité de pièces et de fragmens. (1820, 292)

il poursuivra en ces termes en rendant hommage à celui sans qui, de son point de vue, aucune avancée n'aurait pu être possible :

> Ce jugement sur M. de Sainte-Palaye me paroît sévère. J'ai eu occasion d'indiquer la principale cause qui ne permit pas à cet académicien studieux et zélé d'obtenir de ses vastes recherches plusieurs résultats directement utiles à notre littérature ; c'est qu'il ne sut pas reconnoître les règles grammaticales, les principes fixes, qui existent dans la langue des troubadours et dans celle des trouvères, et alors il lui devint impossible de communiquer aux autres littérateurs le sens des poésies qu'il comprenoit lui-même, mais dont il ne pouvoit rendre un compte exact et convaincant. Toutefois n'oublions pas que, si jamais nous parvenons à rétablir l'édifice régulier de nos anciens idiomes, c'est à M. de Sainte-Palaye que nous serons redevables d'une partie du succès, puisque c'est lui qui le premier a rassemblé, à grands frais et avec un soin extrême, les matériaux nécessaires. (293)

Bien qu'il soit critique vis-à-vis de son prédécesseur, Raynouard est donc parfaitement conscient de ce dont il doit être redevable à l'académicien, et qu'il existe une réelle continuité entre eux.

1.1.2 Rochegude : hommage et critique de Sainte-Palaye et Millot

Une reconnaissance que ne manifestera pas vraiment Henri Pascal de Rochegude ou, du moins, qu'il amoindrira le plus possible.

Né à Albi le 18 décembre 1741, il suit des études au collège d'Albi et présente de grandes capacités en mathématiques qui lui permettront d'intégrer l'Académie de Marine le 17 avril 1757 à l'âge de 16 ans dans le département de Rochefort (Floch 2007, 6 et 11). Devenu officier de marine, il prend part à des missions en Inde de 1768 à 1769 puis aux îles Kerguelen en 1773. En 1778, il devient lieutenant de vaisseau et participe à la guerre d'Indépendance américaine. Le 8 janvier 1785, le ministre lui confie le commandement de la corvette *Fauvette* qui doit stationner à Saint-Domingue (aujourd'hui Haïti). Il tient son poste de 1785 à 1787, date à laquelle la *Fauvette* retourne en France pour être désarmée le 2 juillet (Floch 2007, 59). Sa polyglossie, notamment en italien, espagnol et anglais, lui est très utile pendant sa carrière. Il parvient à être nommé contre-amiral en 1793. Il prend part à la politique pendant la Révolution et occupe des postes importants. Il est élu député en 1789 pour Albi aux États Généraux, à la suite de la démission d'Upac de Badens qui est malade. Il siège donc à l'Assemblée Constituante et continue sa carrière politique jusqu'en 1798, date à laquelle il tente de retrouver sa première carrière dans la marine. Mais pour des raisons de santé il retourne définitivement dans le Tarn en 1802, âgé de 60 ans, pour se consacrer à la philologie et à d'autres activités comme la botanique (Floch 2007, 81)

Malgré ses deux carrières particulièrement importantes, on se souvient de Rochegude, comme pour Raynouard, pour son travail sur l'occitan médiéval. Il occupe d'ailleurs déjà à l'époque une place importante dans le domaine de la philologie romane, si l'on en croit le témoignage de Walckenaer :

> L'étude de l'ancien provençal était alors très peu répandue, et M. Raynouard pouvait dire, en 1815 à M.G. de Schlegel, qui s'occupait de la même étude, « qu'il ne comptait que [17] cinq personnes en France qui sussent le provençal classique : M. Schlegel, M. Fauriel, M. de Rochegude, M. Raynouard, en voilà quatre bien comptés ; c'est tout au plus si l'on aurait pu trouver le cinquième. (Sainte-Beuve 1852, 16-17)

Le 6 septembre 1811, Rochegude reçoit, par l'intermédiaire de Hargenvilliers, une question du marquis d'Aguilar, académicien de Toulouse, qui se demande si la *Crusca provenzale* de Bastero est un dictionnaire de lexies italiennes qui seraient issues de l'occitan. Une discussion s'engage ainsi entre ces trois protagonistes, qui se retrouvent le 17 mai de la même année pour discuter de leurs travaux respectifs sur l'occitan et sa littérature. À cette date, le marquis d'Aguilar travaille avec Hargenvilliers à sa traduction des *Leys d'amor* de Guilhem Molinier,

et Rochegude à la rédaction de son *Parnasse Occitanien* et de son *Essai d'un Glossaire Occitanien*. Mais il faut attendre 1815 pour que ce dernier progresse véritablement dans son travail. Il commence à correspondre avec Raynouard, qu'il avait probablement rencontré avant dans les années 1790 à Paris (Floch 2007, 87-92). Le linguiste provençal raconte, dans des lettres à son ami albigeois, qu'il compte publier des poèmes des troubadours et qu'il espère pouvoir bénéficier de ses conseils avisés.

> Que ne suis-je assez rapproché de vous pour obtenir immédiatement vos bons conseils et profiter de vos longues et savantes recherches… Le monument que j'élèverai à la gloire des troubadours sera dépositaire de ma reconnaissance et j'ose dire de la reconnaissance publique pour tous les soins dont vous aurez bien voulu contribuer au succès de l'entreprise. (Ibid. 92)

Les deux érudits correspondent ensemble jusqu'en 1830. Entre-temps, le *Parnasse occitanien ou choix des poésies originales des troubadours, tirées des manuscrits nationaux* ainsi que l'*Essai d'un glossaire occitanien pour servir l'intelligence des poésies des troubadours* ont été publiés en 1819.

Comme Raynouard, Rochegude connaît bien le travail et les ouvrages de Sainte-Palaye et de Millot. Dans la préface de son *Parnasse*, il commence d'abord par reconnaître le mérite de ces derniers d'avoir tiré les troubadours de l'oubli dans lequel ils étaient injustement tombés :

> Tant d'avantages réunis semblaient promettre aux troubadours une éternelle renommée ; cependant leurs ouvrages n'étant point de nature à résister au torrent des siècles, seraient peut-être ignorés parmi nous, si des circonstances particulières n'avaient engagé deux académiciens à les examiner. Ces savans les trouvèrent assez intéressans, pour que l'un d'eux se chargeât de les traduire ou de les extraire ; et son utile travail a tiré ces ouvrages de l'oubli dans lequel ils étaient tombés. (vj)

Il continue sa rédaction en proposant des hypothèses sur les causes éventuelles de cet oubli, puis constate qu'il manque en France une édition de ses anciens poètes… Une réelle carence pour Rochegude, qui argue alors que plusieurs pays voisins, tels que l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne, ont déjà rédigé de telles publications, fort utiles à l'élaboration d'une identité nationale. La publication passée d'Étienne de Barbazan sur les trouvères ayant eu du succès, tout semble être de bon augure pour Rochegude. Continuant avec malice, il conclut donc qu'une édition des « auteurs qui les ont devancés » - on se souvient du débat sur l'antériorité des troubadours sur les trouvères au XVIIIe siècle -, ne pourra qu'être appréciée par le public. À l'instar de Raynouard, il reconnaît le grand travail de collectage de Sainte-Palaye, auquel il ne peut que rendre hommage en reconnaissant que le provençaliste manifestait, malgré son origine oïlique, un grand intérêt pour les troubadours.

> Sainte-Palaye entreprit de les [troubadours] faire revivre. Son but étant de réunir tout ce qui pouvait illustrer notre moyen âge, il n'eut garde de les négliger. En conséquence, il fit copier tous les manuscrits et transcrire toutes les copies qu'il put se procurer en France ; il fit aussi fouiller dans les différentes bibliothèques d'Italie, pour en tirer ce qui manquait à ses premiers recueils. Ces recherches lui fournirent une grande quantité de pièces ou fragmens, que l'abbé Millot fait monter à plus de quatre mille ; nombre exagéré très certainement, et dont il faut retrancher au moins la moitié. Cet abbé se trompe également sur le nombre de manuscrits, en comptant pour cinq celui de Saibante. Les soins que Sainte-Palaye se donna, et les dépenses qu'il fit pour compléter sa collection, prouvent qu'il y attachait beaucoup d'importance. Si l'exécution du plan ne répondit pas à la beauté du dessein, ce fut peut-être moins faute de bons matériaux que faute d'un architecte qui possédât l'art de les employer habilement. (ix)

Lui aussi, on le voit, distingue bien Sainte-Palaye de Millot. La mauvaise qualité de l'*Histoire littéraire* s'explique par son mauvais architecte et il n'est pas question d'en attribuer la responsabilité à l'académicien bourguignon. De ce côté-là, rien ne change donc par rapport à Raynouard, si ce n'est que celui-ci ne fustigeait pas ouvertement l'*Histoire littéraire* dans ses préfaces.

L'hommage de Rochegude continue encore un peu plus loin. Soulignant que les copies des troubadours de Sainte-Palaye constituent la partie de son travail philologique la plus dense, il rend compte de leur intérêt et leur valeur en racontant une anecdote philologique, qui ne pouvait que convaincre ses lecteurs et la communauté érudite du début du siècle.

> De toutes les collections de Sainte-Palaye, celle des troubadours nous paraît la plus importante, comme étant composée sur des manuscrits dont plusieurs y sont représentés en entier. Ce genre de travail, auquel il sacrifia presque tout le temps de sa vie, fait naître une réflexion que nous placerons ici, parce qu'elle peut être utile. L'habitude que les savans avaient autrefois de faire des copies pour leur usage, est aujourd'hui beaucoup trop négligée : un seul exemple va prouver que c'est à tort. Il existe un poëme historique du XIIe siècle, sous le titre de *Roman de Rou et des dus de Normendie*, dont l'original a disparu sans que l'on sache ce qu'il a pu devenir. André Duschesne en avait fait une copie qui ne se trouve plus. Une autre mauvaise copie de la première branche de ce roman est encore à la bibliothèque nationale, parmi les manuscrits de Bigot ; mais les rats l'ont endommagée de manière que le texte en est mutilé. Heureusement Lancelot et Sainte-Palaye avaient fait transcrire celle de Duchesne ; et par leur moyen, nous possédons ce monument antique dont les historiens de la Normandie n'ont pas dédaigné de s'appuyer, pour constater des droits, usages ou coutumes de cette belle province. (xvij)

Rochegude rend apparemment bien justice au labeur de son prédécesseur. Néanmoins, cela ne l'empêche pas d'être aussi critique envers lui dans les domaines linguistique et de la traduction.

> Sainte-Palaye savait le vieux français ; les ouvrages imprimés et manuscrits qu'il nous a laissés ne permettent pas d'en douter. Conclurons-nous de là qu'il savait l'occitanien ? Nullement. Le rapport qu'il existe entre les deux idiomes n'est pas assez parfait pour nous faire adopter une pareille conclusion ; au contraire, nous croyons qu'il a plus souvent deviné qu'entendu son texte ; **et la quantité de mots

> mal interprétés ou qui sont restés sans explication dans son glossaire des troubadours démontre cette vérité**. (xiv)

L'académicien aurait donc mal traduit les poèmes des troubadours parce qu'il n'était pas locuteur de l'occitan actuel. Ses annotations en marge telles que « sens douteux », « peut-être », « textes corrompu » confirment, d'après Rochegude, qu'il ne comprenait que très difficilement les poèmes. Quant aux choix des extraits (le philologue albigeois évoque probablement ceux des mss. 3281-3284), ils auraient été le moyen de contourner la difficulté que représentait une traduction entière (ibid.). Raynouard avait considéré ce jugement très sévère dans son compte rendu cité plus haut, et, prenant la défense du provençaliste, il avait rappelé à son homologue qu'ils lui devaient cette immense récolte de sources primaires.[330] Toutefois, force est de constater que Raynouard n'avait pas démenti le propos de Rochegude qui, d'ailleurs, va même encore plus loin que ne le laissait percevoir le compte rendu du linguiste en déplorant que les traductions en prose de Sainte-Palaye nuisent à la beauté du texte.

> D'après ces observations, on juge bien que nous ne sommes rien moins qu'engoués du travail de Sainte-Palaye. Et comment le serions-nous ? Grâces naïves, nombre, cadence, et les autres beautés particulières à la poésie, tout a disparu sous sa plume. Au lieu d'une bergère ingénue, sortant des mains de la nature, on ne trouve plus qu'une paysanne grossière, sans fraîcheur et sans agrémens. Pour conserver un air de ressemblance, il eût fallu traduire en vers ; c'est la seule manière de bien rendre les poètes, ou si la tâche était trop difficile, il valait mieux [xv] publier les originaux, ainsi qu'on l'a pratiqué pour les modernes troubadours.(xiv-xv)

L'hommage au provençaliste fut donc bref. Malgré tout, Rochegude renvoie quand même ses lecteurs aux traductions de son prédécesseur, tout en les accablant :

> Pour ne pas multiplier les volumes, nous ne donnons que deux traductions, à cause qu'elles sont en vers. L'histoire littéraire des troubadours, ainsi que nous l'avons déjà dit, en contient un assez bon nombre ; d'ailleurs c'est aux héritiers de leurs talens à faire revivre ces anciens poètes dans le langage des Français. (XLVJ)

Ce renvoi est l'indice, à notre avis, d'une certaine conscience de la part de Rochegude qu'il existe, malgré tout ce qui lui semble constituer des défauts, une complémentarité entre les travaux de Sainte-Palaye et les siens. Du moins, le labeur de l'académicien bourguignon peut trouver quelque grâce aux yeux érudits de l'époque, en ce qu'il permet toujours au lecteur de comprendre les poèmes des troubadours. La compréhension de la lyrique constitue en effet une préoccupation majeure des philologues de l'époque. On a déjà rappelé que Raynouard questionnait la pertinence d'une édition des troubadours sans aucune traduction qui aiderait les

[330] Gossman juge lui aussi très excessif le reproche de Rochegude. Il signale, d'ailleurs, que si Sainte-Palaye avait été aussi ignorant en matière de langue que Rochegude le prétend, alors il n'aurait pas été capable de corriger les erreurs du copiste de Muratori (1968, 309-310)

lecteurs ignorants de l'occitan médiéval. Et lui-même, dans le premier tome de son *Choix des poésies originales*, avait expliqué que les « poésies originales des Troubadours, écrites en langue romane, seraient publiées presque sans utilité, si une grammaire détaillée n'expliquait en même temps les principes et le mécanisme de cet idiôme. » (1816, v). Les troubadours sont avant toute chose publiés pour être lus et compris des lecteurs. En ce sens, les traductions complètes, les paraphrases et les extraits de l'*Histoire littéraire* peuvent s'avérer utiles : d'où la complémentarité entre ces érudits.

Il existe également une continuité entre ces derniers puisque, comme Raynouard, Rochegude utilise les manuscrits de Sainte-Palaye pour établir son édition. Dans la préface de l'imprimé de son *Parnasse*, on trouve une liste des manuscrits dont il a extrait les poèmes de son recueil (XLVIIJ). Y figurent plusieurs *codices* de la bibliothèque nationale, ancienne bibliothèque du Roi, que Sainte-Palaye avait fait copier quelques décennies plus tôt. Le manuscrit n°2, par exemple, est le n°3204 du fonds du Vatican, c'est-à-dire notre chansonnier **K** (ms. Paris, BnF fr.12473), correspondant au recueil **I** de Sainte-Palaye (ms. Paris, Arsenal 3096). Le manuscrit n°5 est le n° 7226, soit notre actuel chansonnier **C** (ms. Paris, BnF fr. 856) conservé dans le recueil **A** de l'académicien (le ms. Paris, Arsenal 3091). Néanmoins, il semblerait que Rochegude ait consulté les manuscrits les plus accessibles, c'est-à-dire ceux de la bibliothèque nationale dans leur version médiévale, et ait surtout recouru aux copies de Sainte-Palaye pour accéder aux leçons des manuscrits italiens plus éloignés géographiquement :

> Nous avons tiré des copies faites par Sainte-Palaye toutes les notices historiques et les pièces contenus dans les manuscrits d'Italie ; lesquelles ne se trouvent point ailleurs. Elles seront désignées par une marque particulière.

Ses copies de travail (Roch Ms 14 a-14j), conservées à la médiathèque Pierre Amalric d'Albi, le confirment. Les brouillons Roch14a par exemple, titrés « Pièces (occitaniennes) tirées des Mss de St Palaye », consistent en des copies de plusieurs poèmes issus de plusieurs recueils tels que par exemple :

- « ms. de peiresc B de Ste Palaye » (f.1),
- « ms. de modene. K de S^{e} Palaye » (f. 4),
- « Ms. S^{t}. Laurent plut. 41. n°42. M de S^{e}. Palaye. » (f. 23),
- « MS. du Marquis Ricardi N de Sainte-Palaye » (f. 40),
- « MS. du chanoine Ricardi. O de S^{e}. Palaye. » (f. 43),
- « Copie du sirvente de B. de Born sur le Ms. O. dans 7225 les strophes sont toutes transposées » (f. 48),
- « MS. du Vatican n°3208. P de S^{e}. Palaye » (f. 49),

- « MS. du Vatican 3208. Q de Sainte Palaye » (f. 52) etc.

L'annotation de Rochegude est assez intéressante car il recourt toujours à deux noms pour désigner ses modèles : un nom propre référent à un ancien possesseur ou une ville de dépôt, ainsi que le sigle de Sainte-Palaye. Jugés pertinents pour se repérer dans la tradition manuscrite de façon efficace, Rochegude y a surtout recours, d'après ce qu'on lit dans ses papiers de travail, pour désigner efficacement des témoins. On lit, notamment, au f. 5r de ms. Roch Ms. 14a une copie de la chanson *Ancse m'avetz tengut a no caler* (BEdT 409,001). Rochegude a bien étudié toutes les copies de son prédécesseur et a remarqué l'hésitation d'attribution de cette chanson entre plusieurs poètes. De ce fait, il prend soin de noter au-dessus de l'incipit toutes les attributions du poème avec le sigle du ou des témoins où l'attribution diffère : « Raimon de las Salas de Marseilla. Bernartz del Poget .O. ». On note un cas similaire au f. 7, « Lo dalfins. Lo fils d'en B. de Born .P. » à propos du sirventès *Pos sai etz vengutz, Cardaillac* (BEdT 119,007), ainsi qu'au f. 11 « Girald de Bruneill. a. Daniels T. » à propos de la chanson *Lanquan son passat li giure* (BEdT 029,011).

Plusieurs tables closent aussi ce premier paquet de papiers, dont une « table alphabétique des pièces tirées du recueil de Sainte-Palaye » (f. 74r-77r) qui atteste l'étendue des matériaux que Rochegude a empruntés à Sainte-Palaye en plus du recours au système de sigles très commode. Par ailleurs, la consultation des manuscrits de son prédécesseur lui apporte également d'autres types de renseignements ayant toujours trait à l'aspect philologique : « d'après sa table ce MS. écrit en 1254 contient 1477 pièces ou fragmens » (Roch Ms 14 b, f.7-6), « L'original ne se trouvant point dans les mss. nationaux, il faut le copier dans B. de S^{e}. Palaye. Il est dans 7226 » (Roch Ms 14 j).

D'un autre côté, Rochegude a également consulté et utilisé l'ouvrage de Millot. Le considérant déjà comme un mauvais architecte au début de sa préface (ix), il continue ensuite de le fustiger. Rappelant la mauvaise critique que fit l'abbé de Fontenai (1736-1806) à propos de son *Histoire littéraire*,[331] il l'accuse d'avoir rédigé un ouvrage excessivement long, comme s'en rendent coupables les libraires désirant faire du profit en vendant plusieurs volumes.

> Nous ajouterons qu'il a trop étendu sa matière. Sous prétexte de rassembler tout ce qui pouvait [xvj] servir à répandre la lumière sur les mœurs ou l'histoire du temps, il ne devait pas imiter ces libraires avides, qui, pour vendre un volume de plus, souvent aux dépens de la réputation de l'auteur, publient sans examen et sans choix les brouillons recueillis après sa mort. (xv-xvj)

[331]« […] tout le monde convient que celui qui a mis au jour les Ouvrages des Troubadours, est, de tous les Ecrivains, le plus sec, le plus frois, le plus triste : il n'a mis aucun soin dans la rédaction des matériaux qui lui avoient été remis par M. de Sainte-Palaye; il l'a faite à la hâte. » (1780, 31a)

L'avis final de Rochegude n'est guère flatteur : des contre-sens de Sainte-Palaye et de la mauvaise méthode de Millot, de cette « combinaison d'élémens imparfaits » pour le citer, ne pouvaient que donner l'*Histoire littéraire des troubadours* (xvj). Ouvrage auquel, pourtant, le philologue renverra son lecteur, comme on l'a dit, pour consulter les *mauvaises* traductions du provençaliste. Et pourtant il trouve quelque grâce à ses yeux car son discours préliminaire, dont il conseille la lecture, introduit bien les troubadours en en donnant des informations générales (xviij).

Aussi utiles que criticables, les manuscrits de Sainte-Palaye et l'*Histoire littéraire* de Millot ont donc quand même une place à tenir dans le paysage philologique et érudit du début du siècle. Malgré tous les défauts que Rochegude leur trouve, il en est conscient et le reconnait. Il sait également que ses propres connaissances proviennent des travaux imparfaits du passé :

> Néanmoins leurs efforts méritent notre reconnaissance, puisque c'est à ces efforts que nous devons des idées justes concernant nos plus anciens poètes, sur lesquels on n'avait auparavant que de notions vagues ou confuses. (xvj)

Et c'est sans doute pour cette raison que le philologue albigeois ne manque pas de citer dans les papiers préparatoires au *Parnasse occitanien* ces vieux travaux, à la fois imparfaits et nécessaires dans la chaîne de transmission des connaissances :

> Papon, histoire générale de provence, t.2, p. 381., donne une notice des troubadours appartenant à ce pays, tirée de l'hist. littéraire publiée par Millot, et des mss. de S^e^. palaye dont il cite le ms. G et dont il a tiré tout ce qui peut honorer sa province. (*Roch Ms 14 j)*

1.1.3 Claude Fauriel : l'absence de souvenir

La citation de ces sources parait évidente, de même que la reconnaissance de continuité entre travail des Lumières et travail du XIXe siècle. Cette conscience ne va pourtant pas de soi. Dans la même période, en effet, Claude Fauriel, qui figure avec Raynouard et Schlegel comme une des références du début du siècle en matière de connaissance des troubadours, dispense des cours sur la poésie *provençale* à l'université de Paris. Il y occupe depuis 1831 la chaire de littérature étrangère (1846, iv). Ses cours, publiés après sa mort (15 juillet 1844) par Mary Clarke et Jules Mohl en 1846, traitent de toute la littérature occitane, envisagée comme le point originel des littératures médiévales d'Europe (Fasseur 2014, § 1). On lit à ce propos dans la préface de l'*Histoire de la poésie provençale* : « Il était tout simple qu'il choisît comme point de départ d'un cours qui devait embrasser toutes les littératures des peuples modernes, celle qui avait donné l'impulsion et le ton à toutes les autres […] » (vol.1, p. iv).

Or, le discours d'inauguration de ses cours, dans lequel il évoque les érudits s'étant déjà intéressés à la littérature occitane, ne mentionne ni Sainte-Palaye, ni Millot, ni Papon, ni

Mazaugues, ni même la famille Galaup de Chasteuil ou encore Nostredame, qui sont pourtant des sources assez stables dans les études des troubadours, qu'elles soient ou non bien considérées. Ne sont mentionnés que Raynouard, ainsi que d'autres érudits italiens et allemands tels que Schlegel et Diez.[332] La seule mention de Sainte-Palaye apparait dans le tome n°3 (p. 183) à propos de sa traduction d'Aucassin et Nicolette dans les *Amours du bon vieux temps*.

Le phénomène est remarquable et montre bien que la conscience de Rochegude et Raynouard de devoir des connaissances à leur prédécesseur Sainte-Palaye, d'origine d'oïl ne partageant pas de lien intime avec la langue d'oc, ni ne cherchant à rehausser une identité quelconque, n'est pas une évidence. L'attitude de Fauriel diffère de celle de ses homologues en ce qu'elle est beaucoup plus radicale que ces derniers. On lui reprochera même d'avoir substitué à l'impérialisme germanique de Schlegel un impérialisme provençal. Le refus de citer d'autres sources trouve peut-être son explication ici : la construction d'un impérialisme et d'une identité impliquait la mise à distance des sources extérieures, en particuliers de celles liées à Paris, aux académies étroitement liées au pouvoir politique et linguistique dominant. Néanmoins, une telle hypothèse ne justifie pas l'oubli du travail de Mazaugues, de la famille Galaup de Chasteuil ou encore de Peiresc (tous méridionaux) pour ce qui concerne les sources manuscrites des troubadours.

1.2 Sainte-Palaye : source des histoires littéraires nationales

En tout cas, les rédacteurs des histoires littéraires d'échelle plus vaste, pour ne pas dire de portée nationale, n'hésitent pas à recourir au travail de l'académicien. Et ce, quel que soit le pays concerné par l'histoire littéraire en question. Dans le premier quart du siècle paraissent plusieurs ouvrages de ce type dont, entre autres, l'*Histoire littéraire d'Italie* (1811-1819) et la suite des volumes de l'*Histoire littéraire de la France* à partir de 1814.

1.2.1 Les manuscrits de Sainte-Palaye et l'œuvre de Millot : sources des travaux de Ginguené

L'*Histoire littéraire d'Italie* est rédigée par Pierre-Louis Ginguené *(*1748-1816), un érudit de Rennes issu de la petite noblesse bretonne par son père. Grâce aux efforts de sa famille, Ginguené fréquente pendant son enfance le collège des Jésuites, où le latin et le grec lui sont enseignés ; c'est avec son père qu'il apprend l'anglais et l'italien. Il pratique également la musique et suit des cours avec le violoniste italien Signoretti. Il monte à Paris en 1772. On dispose de peu de sources fiables sur ses moyens de subsistance jusqu'à la Révolution (Grossi

[332] « En publiant son précieux recueil de poëtes provençaux, M. Raynouard a comme rajeuni la renommée de ces poëtes. Ses importants travaux sur leur langue et leur poétique ont provoqué partout des travaux analogues. […] il suffira de vous citer M. Galvani de Modène le comte Perticari, et un grand poëte, V. Monti. Parmi les Allemands, je me contenterai de vous nommer M. Guillaume Schlegel et M. Diez […] » (1846, viii)

2006, 19-26) : certains évoquent des fonctions de précepteur (Miorcec de Kerdanet 1818, 469 ; Roussel 1999, 343), d'autres de secrétaire auprès du prince de Broglie (Girardin 1828, 261). En tout cas, son goût pour la musique et la littérature italienne lui font prendre part à l'activité des théâtres musicaux parisiens. Il apprécie particulièrement le musicien Niccolò Vito Piccini (1728 -1800), pour lequel il compose même un livet d'opéra-comique : Pomponin ou le Tuteur mistifié [sic]. Il protège son favori en écrivant dans le Journal de Paris sous le nom de plume Mélophile à partir de 1778 (31-32). Pendant la Révolution, il prend part aux activités révolutionnaires en composant des œuvres littéraires (une Ode sur les états généraux), et des œuvres critiques et journalistiques. Il connaîtra un épisode d'incarcération pendant la Terreur. Arrêté le 14 floréal (3 mai 1764) à Noisy-le-Sec (en Île-de-France), il est emprisonné *à* Saint-Lazare et sera libéré le 23 thermidor (10 août) (Roussel 1999, 343). Puis, en 1780, il obtient une place au bureau du ministère des Finances qui lui assure un salaire. En parallèle, il continue à se consacrer à ses activités littéraires (Daunou 1824, *ix).*

Il enseigne en effet la littérature italienne à partir de l'hiver 1802 à l'Athénée. Ses cours sont l'occasion de préparer les premières ébauches de sa future histoire littéraire (xviii-xix). Leur lecture, sous forme de leçons face à un public particulièrement savant et érudit, lui permet de parfaire ses écrits, surtout en ce qui concerne les littératures qu'il connait moins, comme la littérature arabe par exemple : « il voulait profiter des lumières de ses collègues, surtout en ce qui concernait la littérature arabe dans le quatrième de ces chapitres » (xx). Il cesse cette activité en 1807 et prend part en 1808 à la commission chargée de poursuivre la rédaction de l'Histoire littéraire de France entamée par les mauristes au début du XVIIIe siècle (Grossi 2006, 168) et qui comptait déjà douze tomes, dont les quatre derniers parcouraient la première moitié du XIIe siècle. Ginguené est donc sollicité pour participer aux trois autres volumes qui termineront de décrire le siècle et surtout aux parties dédiées aux trouvères et au troubadours, car l'orientation de ses recherches sur l'origine de la littérature italienne faisait de lui un des érudits les mieux placés pour traiter la question. Dans ses notices, l'érudit s'attache à raconter la vie d'une quarantaine de troubadours du XIIe siècle ainsi qu'à présenter leurs œuvres (1824, *XXI-XXII).* Un travail qui le conduit nécessairement à opérer des recherches, qu'il évoque dans le chapitre V de son *Histoire littéraire d'Italie*, « chapitre V : Des Troubadours provençaux, et de leur influence sur la renaissance des lettres en Italie », pour justifier l'augmentation et les approfondissements qu'il a apportés à son exposé depuis sa première lecture à l'occasion d'un cours à l'Athénée :

> Ce chapitre a été considérablement augmenté ; il est ici double de ce qu'il était quand je le lus à l'Athénée de Paris, et j'ai dû partager en deux sections. L'obligation où j'ai

été, pour un autre travail, de recourir aux sources et aux manuscrits provençaux, m'a engagé à lui donner cette étendue, et m'en a fourni les moyens. (Ginguené 1811, 241)

1.2.1.1 Sainte-Palaye dans l'*Histoire littéraire d'Italie*

Les recherches de l'érudit pour l'*Histoire littéraire de France,* dont le nouveau tome sera publié en 1814, bénéficient donc aussi à la rédaction de *Histoire littéraire d'Italie,* dont une première édition sortira trois ans plus tôt en 1811 (une deuxième édition paraîtra ensuite en 1824). Cette première publication nous intéresse déjà pour la distinction qu'elle opère entre les sources Sainte-Palaye et Millot qu'elle utilise et l'histoire des sources que dresse l'érudit.

L'incipit du chapitre V consiste en effet en un genre de petite histoire des sources sur les troubadours. Ainsi, Ginguené rappelle que le premier humaniste s'étant intéressé aux troubadours était Jean de Nostredame. Vint ensuite César de Nostredame qui, en fait, aurait « fondu [dans sa propre œuvre] tout ce que cet oncle avait [242] inséré dans ses *Vies* des Poëtes provençaux. » (1811, 241-242). Puis, suivent toutes sortes d'informations diverses : une description des *Vies* consistant surtout en des explications sur la genèse de l'œuvre et en sa critique,

> c'est plutôt un roman qu'une histoire. L'auteur y a rassemblé sans discernement, et sans le plus léger esprit de critique, les récits les plus fabuleux et souvent les plus contradictoires, sans égard pour la chronologie, et sans respect pour la vraisemblance. (242)

des développements sur le moine des Isles-d'Or, une description de la stratigraphie des chansonniers qui conduit Ginguené à évoquer le chansonnier **K**.[333]

Le plus intéressant consiste surtout en la transition qu'opère l'érudit pour passer des sources les plus anciennes à celles qui lui auront le plus servi. Le chansonnier du Vatican aurait été, d'après ce qu'il écrit, un manuscrit très important, dont les conservateurs romains auraient été extrêmement jaloux : ils n'en auraient pas permis la lecture aux philologues Mabillon et Montfaucon. Seul aurait pu y accéder Sainte-Palaye grâce à un bref du pape (245). D'où le développement suivant sur l'académicien, développement qui omet les divers travaux et recherches opérés entre-temps par, notamment, l'érudit Peiresc, la famille Gaulaup de Chasteuil, le président Mazaugues ou même ensuite Huet.

[333] « Il est vraisemblable que ce sont ces élégantes copies, faites d'après celle du moine des Isles-d'Or, qui se répandirent ensuite à Naples et en Sicile, et dans le reste de l'Italie. Crescimbeni croit (2) que c'est l'origine même, écrit de la main du moine des Isles-d'Or, qui se trouvait dans la bibliothèque Vaticane sous le N°. 3204. » (244). Il s'agit du ms. Paris, BnF, fr. 12473 (anc. Vat. 3204).

> Depuis le seizième siècle, on avait cessé en France de s'occuper des Troubadours. Un savant qu'on pourrait dire tout Français, ce même Sainte-Palaye que je viens de nommer, en fit dans le dernier siècle l'objet constant de ses recherches, de ses voyages, de ses travaux. Tout ce qui restait d'eux, disséminé dans les bibliothèques de France et d'Italie, fut rassemblé dans ses immenses recueils, expliqué par des notes, par [246] des dissertations sur leur langage, par des glossaires, des tables raisonnées, et des vies de tous les poëtes provençaux. Mais tout restait enseveli dans vingt-cinq volumes in-folio de manuscrits (I) qui n'avaient pu voir le jour. L'abbé Millot rendit aux lettres le service d'en publier un extrait. Son Histoire littéraire des Troubadours (2), quoique très-imparfaite, peut donner cependant une idée générale de cette littérature singulière. (245-246)

La première note de bas de page complète ainsi le propos : « (I) Les pièces provençales seules, avec leurs variantes, remplissent quinze volumes ; huit autres sont remplis d'extraits, de traductions, etc. ». À en croire cette description du labeur de Sainte-Palaye, Ginguené paraitrait presque impressionné, sinon heureux, d'avoir à portée de main cette somme de textes et de connaissances, qui permettrait d'échapper au roman de Nostredame et à « l'imparfaite » *Histoire littéraire* de Millot. En effet, là encore, la distinction entre les manuscrits de l'académicien et l'œuvre publiée est bien opérée. Cet ouvrage final n'est toujours pas conçu comme le reflet du travail du provençaliste, même si l'abbé se serait efforcé de donner un « extrait » des recherches de celui-ci. Cette distinction est donc une vraie constante chez les érudits du début du siècle et elle rend service à la mémoire de l'académicien, dont on s'applique à ne jamais entacher la réception. Bien au contraire, on salue toujours Sainte-Palaye pour les intérêts philologiques de son travail.

Mais le problème, en tout cas avec Ginguené, est que le souvenir et la réception des recherches ne vont pas vraiment plus loin. Contrairement à un Rochegude qui exploitait les sources manuscrites pour établir son texte, ou alors le précieux *corpus* d'*annotationes* pour en tirer des savoirs philologiques, l'érudit breton esquive très rapidement la question de la consultation des sources manuscrites qui semblent le rebuter malgré leur forme moderne. Invoquant ainsi son projet éditorial, il explique se rabattre sur les sources des troubadours publiées et par conséquent moins ardues à lire et à consulter.

> pour qui voudrait donner une histoire complète des Troubadours : il lui faudrait s'enfoncer de nouveau dans les ma[247]nuscrits originaux et dans la volumineuse collection de Sainte-Palaye. Mais pour le but que je me propose, c'est-à-dire, pour faire connaître le génie de la poésie provençale, ses différentes formes, et surtout son influence sur les premiers essais de la poésie italienne, c'est assez d'avoir sous les yeux les Vies de Nostradamus, quoiqu'il faille y avoir peu de foi, la traduction, ou plutôt les notes et les additions de Crescimbeni, l'Histoire de l'abbé Millot, et seulement quelques-uns des meilleurs manuscrits. (246-247)

Malgré, donc, l'ambition de « faire connaître le génie » des troubadours, il ne sera pas question de vraiment utiliser les matériaux de Sainte-Palaye, tels que ses transcriptions et ses annotations

qui auraient peut-être été les plus à même d'en rendre compte. Ici, la part belle est faite aux œuvres publiées en dépit de leurs imperfections et de leurs manques, comme le confirme l'examen de la suite du chapitre.

En effet, un peu plus loin Ginguené évoque la chanson de Bertran de Born *Eu m'escondisc, domna, que mal no mier* (BEdT 080,015). Expliquant que chaque strophe s'achève par un genre de serment, il cite plusieurs extraits du poème qu'il emprunte, quasiment mot pour mot, à l'*Histoire littéraire* de Millot. Pour mieux nous figurer l'emprunt, comparons cet extrait avec en regard les versions de l'abbé et de Sainte-Palaye. Nous lirons les colonnes présentées ci-dessous à rebours de la genèse réelle de la traduction : de gauche à droite le regard passera successivement de la version la plus récente de la traduction (celle de Ginguené) à la plus ancienne (celle de Sainte-Palaye).

***HLI*[334] p. 294**	***HLT* p. 242**	**Ms. 3281 f.273-274**
Qu'au premier vol je perde mon épervier ; que des faucons me l'enlèvent sur le poing et le plument à mes yeux, si je n'aime mieux rêver à vous que d'être aimé de toute autre et d'en obtenir les faveurs ! … Que je sois à cheval, le bouclier au cou, pendant l'orage ; que l'eau traverse mon casque et mon chaperon ; que mes rênes trop courtes ne puissent s'alonger [sic] ; qu'à l'auberge je trouve l'hôte de mauvaise humeur, si celui qui m'accuse auprès de vous n'en a pas menti ! …. Que le vent me manque en mer ; que je sois battu par les portiers quand j'irai à la cour du roi ; qu'au combat je sois le premier à fuir, si ce médisant n'est un imposteur, etc. ! »	Qu'au premier vol je perde mon épervier, que des faucons l'enlèvent & le plument à mes yeux, si je n'aime mieux rêver à vous, que d'être aimé de toute autre, & d'en obtenir les faveurs ! … Que je sois à cheval, l'écu au cou, pendant un orage affreux ; que mes rênes trop courtes ne puissent s'alonger [sic] ; qu'à l'auberge je trouve l'hôte de mauvaise humeur, si celui qui m'accuse auprès de vous n'en a pas menti !… […] Que le vent me manque en mer ; que je sois battu par les portiers, quand j'irai à la cour du roi ; qu'au combat on me voie le premier à fuir, si ce médisant n'est pas un imposteur ! &c.	Qu'au premier jet ou vol, je perde mon epervier ; que des faucons laniers l'enlevant de dessus mon poi[ng] l'emportent, & le plument a mes yeux, si je n'aime mieux le plaisir de rêver a vous, que d'accomplir aupres de toute autre mes desirs, en etre aimé et en obtenir les dernieres faveurs. […] Qu'avec l'ecu au col je sois a cheval pendant l'orage que ma selle ou salade [sic] & mon chapperon aillent de travers, que mes resnes trop courtes ne puissent s'allonger […] qu'a l'auberge, je trouve l'Aubergiste de mauvaise humeur, si celui qui vous a fait des rapports contre [274] moi n'en a pas menti. […] que le vent me manque quand je serai en mer, que quand j'irai a la cour d'un Roi j'y sois battu par les portiers, & qu'aux Tournois ou combat {cocha} on me voïe le premier a fuir ; si celuy qui m'accuse aupres de vous [274v] n'est pas un imposteur.

[334] *HLI* : *Histoire littéraire d'Italie, HLT* : *Histoire littéraire des troubadours*, Ms. Paris, Arsenal, 3281, *Traduction et analyse des poésies des troubadours*.

La comparaison des trois versions ne laisse guère de doute. L'érudit breton n'a pas recouru à la traduction originelle de Sainte-Palaye. Certes, l'extrait est un peu court ; les exemples sont limités. Néanmoins, on remarque que des éléments de la version de l'académicien, déjà supprimés ou modifiés dans l'édition de Millot, sont aussi absents ou transformés dans celle de Ginguené :

- des noms « des faucons laniers », « l'Aubergiste », « qu'aux Tournois » ;
- des structures verbales et des petites propositions entières « l'enlevant », « quand je serai », « que ma selle ou salade & mon chapperon aillent de travers » ;
- divers compléments « de dessus mon poi[ng] », « que d'accomplir aupres de toute autre mes desirs » ;
- des périphrases : « celuy qui m'accuse aupres de vous ».

On note aussi que quelques rares autres éléments de ce type, demeurés intacts dans la version de Millot, ont été modifiés, voire amendés, dans la traduction de Ginguené. Nous songeons notamment au passage du nom *écu* à *bouclier* : « l'écu au cou » *vs*. « le bouclier au cou »). S'y ajoute aussi la correction de la traduction du vers « Et encocha fassa'l fugir primier »[335] (« et que je sois le premier à fuir en cas de situation critique » traduction personnelle) qui manquait de fidélité dans la version de Sainte-Palaye : « on me voïe le premier a fuir » *vs*. « je sois le premier à fuir ». Si Ginguené exploite les traductions de Millot sans consulter la version manuscrite de chacune d'elles, il est toutefois conscient qu'il doit les relire attentivement pour corriger les erreurs de leurs rédacteurs. Il le souligne lui-même un peu plus loin, en note de bas de page, à propos d'un autre extrait :

> Millot, qui ne fait ici, comme à son ordinaire, que copier la traduction de Sainte-Palaye, traduction que l'on est souvent obligé de rectifier quand on la rapproche du texte […] (331)

Cette opération lui permet, dans l'extrait qui nous intéresse, de s'apercevoir qu'il manque dans l'édition de Millot la traduction du vers « E port sailat capairon traversier » (« que l'eau traverse mon casque et mon chaperon »), de même que le complément « al poing » dans le vers « O'l m'aucion al poing falcon lainier » (« que des faucons me l'enlèvent sur le poing »), ou encore de rétablir le bon article dans le syntagme « le bouclier au cou ». L'abbé avait en effet modifié le déterminant en ajoutant un adjectif inexistant dans le texte source : « pendant un orage affreux ». Mais la mise à l'écart des traductions manuscrites de Sainte-Palaye porte tort au travail de celui-ci, dans la mesure où quelques problèmes des traductions de l'*Histoire littéraire*,

[335] Il s'agit de l'édition de Ginguené lui-même. Voir plus bas.

dont ces omissions, ajouts, et transformations en l'occurrence, ne sont pas du fait de Sainte-Palaye. Le complément *al poing* était traduit par l'académicien, de même que le vers « E port sailat capairon traversier ». C'est au continuateur que l'on doit imputer ces suppressions, peut-être parce que ce dernier sentait le complément comme superflu dans la langue cible, et que Sainte-Palaye avait buté sur la traduction du vers cité juste avant : « que ma selle ou salade & mon chapperon aillent de travers ». En raison de cette difficulté et du manque d'assurance du provençaliste, Millot aura sans doute choisi de le supprimer. Mais cela, Ginguené l'ignore certainement s'il n'a pas pris la peine de comparer les versions des traductions. Et malheureusement, rien n'atteste que le philologue breton ait eu sous les yeux sa version. En conséquence, le jugement sur la qualité de la traduction pâtit du fait qu'aux erreurs du vrai traducteur s'ajoutent celles de l'abbé qui a remanié, sinon réécrit certaines traductions.

Malgré tout, la distinction qu'opère Ginguené entre Millot et Sainte-Palaye invite à essayer de déterminer ce qu'il distingue réellement entre leurs deux prédécesseurs : s'il existe bien une différence entre Sainte-Palaye et Millot, où se situe-t-elle ? Pour quelles raisons s'applique-t-on à différencier ces deux hommes ? À l'évidence, les traductions ne rentrent pas en ligne de compte sur ce point. En tout cas, l'érudit breton ne rentre pas dans le détail et ne rend pas justice au provençaliste dans ce domaine. Rochegude non plus. Il n'est reproché que la forme en prose de ses traductions, rien n'est dit sur les changements de Millot. Il y a fort à parier que personne, au début du XIXe siècle, ne se penche sur les différentes versions des traductions et ne remarque les réécritures de l'abbé. Il faut donc chercher ailleurs les différences scientifiques entre les deux hommes aux yeux des érudits du XIXe siècle.

Mais dans le cas de Ginguené, une piste de réponse pourrait toutefois consister en l'exploitation des transcriptions de Sainte-Palaye. Le philologue breton édite en effet en note de bas de page le texte occitan, dont on lit la traduction dans le corps de texte. En 1811, le *Choix original des poésies* de Raynouard (1816) n'est pas encore paru, pas plus que le *Parnasse occitanien* (1819) de Rochegude. L'appréhension du texte en langue source, le sentiment de nécessité de le faire figurer dans l'œuvre, le choix d'une technique éditoriale adaptée, le degré d'interventionnisme de l'éditeur, la place que l'on choisira pour faire apparaître cette version originale sont autant de points nouveaux qu'il faut affronter ; et les réponses aux questions qu'ils ouvrent ne vont pas de soi, d'autant plus que Ginguené n'est pas un spécialiste de l'occitan médiéval. Depuis Millot, c'est une des premières fois que l'on se réattaque vraiment à l'édition d'extraits. Le premier constat à dresser est que l'érudit breton va un peu plus loin que l'abbé dans la mesure où le texte source accompagne la traduction : trois genres de serment de fin de strophe sont édités en note de bas de page, contrairement à ce que l'on peut trouver

dans l'*Histoire littéraire,* car Millot rebutait à éditer le texte occitan. Étant donné que Ginguené connait le travail de Sainte-Palaye, la première hypothèse supposerait qu'il édite les leçons de bas de page du témoin sur lequel s'est appuyé le provençaliste pour traduire la chanson dans son manuscrit 3281 : soit celle du recueil **C** au f. 297. Mais la collation de la version de l'érudit breton avec le manuscrit de Sainte-Palaye réfute immédiatement cette première piste.

Recueil C f. 297	***HLI*, p. 293-294**
Al primier ˌgetˌ perdieu mon esparuier \\ **Al primier lans pert ieu A perda mon sparasier O** //	Al premier get perdieu mon esparvier
O'l m'aucion el poing falcon ˌlainierˌ \\ **El m aucion \ Q il. D/ el ponh A** //	O'l m'aucion al poing falcon lainier,
E porton l'en qe'il lor ueia plumar \\ **qel lur D Que lon porton e quiel ueya A** //	E porton l'en qu'il lor veia plumar,
S'ieu non am mais de uos lo consirier \\ **conserier D Sieu mai de uos ont ai mon cossirier** //	S'ieu non am mais de vos lo cossirier
Que de nuill autra auer mon desirier. \\ **lo deserier D E Non am tostemps auer lo dezirier** //	Que de nuill autra aver mon desirier
Qe'm don s'amor ni'm reteigna al colgar \\ **retengal D E Que de nulha samor ni son colguar A** //	Que'm don s'amor ni'm reteigna al colgar
[...]	[...]
Le ms O adjoute ici cette autre couplet	
Escut acol eu ab tempier \\ Escut acolh caualguieu ab te(m)pier A //	Escut a col cavalch'ieu ab tempier
E port sailat \ sallat A / capairon traversier	E port sailat capairon traversier
E ceignes \ renhas A / breus qon non posca alongar	E renhas breus qu'on non posca alongar
Ez estrep eus loncs en caval \ cauallas A / bas trotier	Et estrepeus lonc caval bas trotier
Ez a l ostal trob irat lo stalier \ Et en ostal truep irat ostalier A /	Et a l'ostal truep irat lo stalier
Sieu agui cor d autra dompna pregar O A \ Si nous menti qui us o anet comtar A /	Si no'us menti qui us o anet comtar.

[Retour à la pleine page]

E failla'm uens qan serai sobre mar \\ Et en cocha'm uey hom fugir A //	E failla'm vens quan serai sobre mar,
En cort de rei me batan li portier	E'n cort de Rey mi batan li portier
Et en ¸cocha¸ fassal \ fass al O / fugir primier \\ fassa [rature] E //	Et encocha fassa'l fugir primier,
Si no'us menti cel qe'us anet contar \\ ho anet comtar E E sia agui dautra domna mar A //	Si no'us menti qui us o anet comtar.

De nombreuses différences graphiques attestent que le recueil **C** n'est pas le témoin choisi par Ginguené, ou en tout cas pas totalement. Son édition en effet se révèle particulièrement complexe dans la mesure où plusieurs de ses variantes graphiques correspondent à des leçons issues de plusieurs manuscrits, si l'on en croit l'apparat critique proposé par Gouiran (1985, 95-99). La forme graphique de l'adjectif *premier* s'observe dans les témoins : **DEIKT**. La préposition *a* agglutinée à l'article défini qui suit dans *al poing*, n'est répertoriée par aucun autre manuscrit selon l'apparat ; sans doute faut-il penser qu'il s'agit d'une erreur de Ginguené. Plusieurs témoins conservent des graphies de la conjonction *que* avec le digraphe ‹qu› : *Que l'on* p- *e qu'ie·l v-* **C**, *qu'ie·l* **ER**, *qu'e·l* **K**, *qu'eu* **Sg**. Parmi eux, sauf erreur de notre part, seul **C**, **E** et **R** élident la conjonction devant la voyelle suivante qui est bien un ‹i›. Mais aucune de ces leçons ne correspond à ce que le philologue breton édite : *qu'il*. Le nom *cossirier* graphié ainsi est attesté dans le texte de base de Gouiran, le chansonnier **A**. Cependant, dans **E**, témoin qui ressort le plus dans notre relevé jusqu'ici, la graphie diffère : *consirier* **BEFT**, *conssirier* **D**, *conserier* **I**, *conserrier* **K**. Les conjonctions de coordination *et* dans « Et estrepeus » et « et a l'ostal » correspondent aux témoins **C** et **R**, mais la construction du complément avec la préposition *a* comme c'est le cas dans « et a l'ostal » correspond à **R** et **F** (dans le cas de **F** il faut alors faire abstraction de la graphie *ez* au début). Aucun témoin ne répertorie la leçon *lonc*. La conjonction *quan* n'est graphiée avec le digraphe ‹qu› que dans **C** et **E** : *quan* **CE**. Seuls **C**, **R**, **Sg** emploient le graphème ‹y› à la fin du nom *rey*. Quant au pronom *qui* du dernier vers, seul **Sg** présente une telle leçon : *qui us o*. La graphie de *cavalch'ieu* pose davantage de problème car elle n'est pas recensée dans l'apparat de Gouiran, les témoins conservant cette strophe présentent les graphies suivantes : *cavalgu'ieu* **C**, *cavalc'eu* **F**, *cavalqu'eu* **T**. À moins, donc, que Ginguené n'ait consulté une autre source où figurait le digramme ‹ch›, rien ne suggère qu'il l'ait emprunté à un manuscrit que Sainte-Palaye connaissait, et qui lui avait permis de collationner la version du recueil **C** : c'est-à-dire recueil **A** soit **C** actuel, **D** soit **I** actuel, **E** soit **E** actuel, **G** soit **R** actuel, **O** soit **F** actuel, **S** soit **T** actuel.

Et même en mettant de côté les sources connues par Sainte-Palaye, on peine à déterminer quel a pu être le manuscrit de base du philologue. L'examen comparé de toutes les leçons laisse presque suggérer qu'il s'agirait d'un *monstre philologique*, où l'éditeur serait intervenu sur le texte en fonction de critères qui nous échappent actuellement, et aurait mélangé des leçons. Quant à déterminer celles qu'il aurait mélangées, il faudrait accomplir une étude plus approfondie qui s'appuierait sur davantage d'échantillons, et qui essaierait de savoir si le travail de Ginguené s'appuie surtout sur les transcriptions de Sainte-Palaye ou alors sur celles qu'il a lui-même consultées pour son travail sur les troubadours dans *l'Histoire littéraire de France*. La deuxième hypothèse est d'autant plus probable qu'on lit par la suite dans une note de bas de page :

> (2) J'en trouve une de Giraut Riquier, dont les strophes sont de douze vers, sur trois seules rimes féminines entremêlées. […] Je n'ai trouvé qu'un exemple de cette forme de chanson dans les manuscrits, non plus que du *Breu double* ou du bref double, dont je ne sache pas que personne ait parlé. (298)

Encore un peu plus loin, on lit également :

> (1) Le moine de Montaudon en voulait au rouge des femmes. J'ai trouvé un autre dialogue sur le même sujet, entre Dieu et lui dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, n°7226. (317)
>
> (4) Ce poëme est à la Bibliothèque impériale, dans un manuscrit provençal du fond de d'Urfé ; il est intitulé *Aiso fon las novas del Heretic*. En voici les premiers vers :
> *Diguas me tu heretic, parl'ap me un petit,*
> *Que tu non parlaras gaire que ial sia grazit,*
> *Si per forsa n'ot ve, segon c'avenz auzit.*
> *Segon lo mieu veiaire ben as Dieu escarnit*
> *Tan fe e ton baptisme renegal e guerpit*
> *Car crezes que Diables t'a format e bastit*
> *E tan mal a obrat e tan mal a ordit*
> *Pot dar salvatios falsamen as mentit.*
> *Veramen fetz Dieu home et el l'a establit*
> *E'l formet de sas mas aisi com es escrit* :
> Manus tuae feccerunt me et plasmaverunt me. (329)

En tout cas, un pas est franchi depuis l'*Histoire littéraire* de Millot puisque, comme on le constate ci-dessus, le philologue breton n'hésite guère à publier des extraits en occitan. Surtout, le geste éditorial - toujours cantonné à l'espace de la note de bas page comme si, néanmoins, la lecture de la version en langue source était plus accessoire que la traduction - n'est pas rare contrairement à ce qu'on observait chez l'abbé. On lit en effet :

- aux p. 296-297 un extrait d'édition de l'aube *Ab plazen* (BEdT 248,003) de Guiraut Riquier ;

- à la p. 297 deux vers du rotrouenge *Si·m vai be ques eu non envei* (BEdT 266,011) de Joan Esteve ;
- aux p. 299-300 deux strophes du descort *S'a midons plazia* (BEdT 009,020) d'Aimeric de Belenoi ;
- aux p. 301-302 plusieurs strophes de la sextine *Lo ferm voler qu' el cor m' intra* (BEdT 029,014) d'Arnaut Daniel ;
- p. 320 une strophe du sirventès *D'un sirventes far* (BEdT217,002) de Guilhem Figueira.

Cette liste, non exhaustive, pourrait encore être complétée. Et, sans entrer dans le détail, on remarque que plusieurs motifs justifient l'édition de passages en langue source. Notre premier extrait de Bertrand de Born accompagnait une traduction, où le lecteur devait relever l'emploi de genres de petits serments à la fin de chaque strophe. L'édition d'une strophe de Guilhem Figueira paraît montrer aux lecteurs qu'effectivement, Ginguené devait bien corriger la traduction tirée de Millot. Celle de l'aube de Guiraut Riquier et du rotruenge de Joan Esteve semblent illustrer le retour des refrains dans les strophes (296-297). Celle encore du *descort* d'Arnaut tente de rendre compte du phénomène de discordance du poème par l'usage de différents mètres dans chaque couplet (299-300). Mieux, l'édition en langue source permet aussi de révéler les extraits de texte que l'abbé Millot aurait cachés dans son ouvrage. C'est le cas notamment pour la chanson *Gent an saubut mei oill vencer mon cor* (BEdT 457,016) d'Uc de Saint Circ.

> (2) Millot s'en est tenu à la première phrase, et a dissimulé le reste ; le manuscrit provençal porte littéralement :
> Gent an sauput mey huelh uenser mon cor
> E'l cor a uensut me
> …
> Moron miey huelh, et ieu e'l cor en mor.
> … [334]
> Que'm fan mos huelhs qu'aissy'm uolon aucire
> De pessamen, d'enuey e de cossir,
> E'ls huelhs de dol e mon cor de dezir. (333-334).

Encore une fois, le continuateur de Sainte-Palaye est attaqué mais cela n'empêche pas le philologue breton d'en faire, avec Nostredame et Crescimbeni, une des sources principales. En plus d'en tirer ses traductions, il s'inspire de ses fils narratifs dans ses articles et y récupère même certaines expressions. On lit par exemple dans les paragraphes consacrés à Peire Vidal (BEdT 364),

> Pierre Vidal, maître fou s'il en fut jamais, malheureux dans ses amours, exilé par une grande dame qu'il avait aimée plus et autrement qu'elle ne voulait l'être, **va se distraire** à la croisade où périt Frédéric Ier. ; mais **il y perd le peu qu'il avait de raison; sa tête se remplit de fantômes chevaleresques** ; **il se croit un héros**, où il

> paraitrait avoir donné le premier modèle des mata[274] mores de comédie et des capitaines Tempête (4). (Ginguené 1811, 273-274).[336]

qui rappelle particulièrement ce qu'on lisait dans l'*Histoire littéraire* :

> Effectivement, soit pour **se distraire** de son chagrin, soit par la frayeur que lui inspiroit le ressentiment de la vicomtesse, il suivit en Palestine Richard roi d'Angleterre. C'est-là qu'**il semble avoir perdu la raison**. **Sa tête se remplit de fantômes de chevalerie**. **Il se crut un héros** ; il voulut du moins le faire accroire, & ce n'était pas une moindre extravagance. Les fanfaronades qu'il met dans ses pièces étoient le comble du ridicule. En voici un échantillon. (Millot 1774, 271)

Les similarités se poursuivent ensuite :

> *On se moque de lui; on [260] lui joue un de ces tours que l'on a, de nos jours, appelés mystifications.* On lui fait épouser une Grecque, nièce prétendue de l'empereur d'Orient, et qui doit, dit-on, lui transmettre des droits à l'Empire. **On le voit alors prendre le titre d'empereur, donner celui d'impératrice à sa femme, se revêtir des marques de cette dignité, faire porter un trône devant lui (I), épargner ce qu'il peut pour la conquête de son Empire**, et fait cent autres folies, aussi peu dignes du caractère d'un soldat chrétien que des talents d'un Troubadour (Ginguené 1811, 274)[337]

> Le coup fatal pour sa tête, déjà frappée, fut le mariage auquel on l'engagea en Chrypre. Il y épousa une Grecque, dans la persuasion qu'elle étoit nièce de l'empereur d'Orient, & qu'elle lui transféroit des droits à l'empire. *Ceux qui vouloient abuser de sa vanité crédule réussirent complettement*. **On le vit pren[273]dre le titre d'empereur, donner celui d'impératrice à sa femme**, **se revêtir des marques de cette dignité, faire porter un trône devant lui,& épargner ce qu'il pouvoit pour la conquête de l'empire,** qu'il regardoit comme son propre héritage. (Millot 1774, 272-273)

Ces calques de l'*Histoire littéraire* sont assez surprenants étant donné la consultation des sources primaires opérée par Ginguené. Les chansonniers de la Bibliothèque impériale lui offraient la possibilité de mener une enquête sur le corpus des *vidas* et des *razos*, qui lui aurait permis de se détacher complètement de l'ouvrage de Millot et de ses réécritures. Et c'est sans compter les développements sur les cours d'amour, que l'érudit breton développe allègrement en citant Nostredame et en reprochant même à l'abbé d'avoir écrit que les cours n'avaient pas existé pendant l'époque du *trobar*.

> L'abbé Millot a eu raison d'être d'un avis contraire à celui de Cazeneuve, sur la haute antiquité des cours d'amour ; mais il va trop loin (t. I, p. 12), en disant qu'aucun Troubadour n'a parlé de ces tribunaux de galanterie ; d'où il paraît conclure que ces cours n'existèrent qu'après l'extinction des Troubadours et de la poésie provençale. Quelque défiance qui soit due aux assertions de Nostradamus, on peut cependant le croire quand il cite un livre qui existait de son temps, qu'il avait

[336] Nous éditons en gras les segments qui sont à peu près repris mot pour mot avec quelques légers changements de temps, de modes, quantité etc.

[337] On édite en italique les segments qui nous semblent être inspirés de la narration de Millot mais qui ont été complètement reformulés.

> lu, et dans lequel il a recueilli beaucoup de faits ; c'est celui du Monge ou Moine des Îles d'Or, écrit, comme on l'a vu plus haut, dans le quatorzième siècle […] (303)

Quoiqu'il soit philologue et érudit, Ginguené transmet donc lui aussi le mythe des cours d'amour. Néanmoins, il paraît plus que contestable, comme pour Raynouard, de ranger Ginguené dans la catégorie des provençalistes romanciers étant donné la nature du travail de l'érudit et son œuvre de réception des troubadours. Au-delà des conséquences que ses développements sur les cours d'amour peuvent avoir sur le plan de la postérité romanesque des troubadours, cette transmission pérenne du mythe par un érudit qui, à première vue, présentait tous les critères pour appartenir à la branche savante des provençalistes, montre encore plus que chez Peiresc que la frontière entre les deux réceptions est poreuse. Et cela n'a rien de surprenant étant donné que le genre troubadour de l'époque participe au décloisonnement de l'érudition et de la pratique artistique déformant les connaissances des érudits (Jacoubet 1929, 222-223). Contrairement à Peiresc, Ginguené, breton d'origine, n'avait aucune affection pour la langue d'oc. Il ne peut être suspecté d'une quelconque nostalgie pour un âge d'or passé, et son penchant pour les cours d'amour tient probablement au fait que son travail, comme celui de Raynouard, s'inscrit dans une vogue troubadour qui allie l'érudition et la pratique littéraire. Ainsi, notre dichotomie, commode pour figurer les tendances de la réception des troubadours grâce à des critères reposant sur des définitions concrètes, n'est peut-être pertinente que jusqu'à un certain point, sinon jusqu'à une certaine époque, et dans un certain contexte lié à l'Ancien Régime.

1.2.1.1 Sainte-Palaye et Millot dans l'*Histoire littéraire de France*

Cette étiquette serait d'autant plus contestable que Ginguené semble paradoxalement avoir bien conscience que Millot n'a jamais réalisé par lui-même une quelconque recherche sur les troubadours. L'article de Guillem de Cabestaing (BEdT 213), au tome XIV, débute notamment par une épanorthose particulièrement significative de notre point de vue :

> L'abbé Millot, ou plutôt M. de Sainte-Palaye, d'après les manuscrits provençaux, a contesté cette origine, et fait naître Cabestaing en Roussillon. (1817, 210)

Mais avant ce tome, les troubadours avaient déjà été abordés par les nouveaux rédacteurs de la série (c'est-à-dire les membres de l'Académie des Inscriptions). Dans le tome XIII en effet, plusieurs troubadours, dont lo coms de Peiteus (BEdT 183) aux p.42-47, Ebles vicomte de Ventadour aux p.119-120 — aucun poème ne nous serait parvenu selon l'article—, Guiraudo lo Ros (BEdT 240) aux p. 306-309), Azalais de Porcairagues (BEdT 043) à la p. 422 étaient présentés sous forme de notice. Présentations qui donnaient lieu à la citation de Millot comme source que ce soit dans le corps de texte,

> On remarque, dit l'abbé Millot, dans les vers de cet illustre troubadour, une facilité, une élégance et une harmonie dont les premiers essais de l'art ne sont point susceptibles. (1816 43-47)

ou dans la marge parmi d'autres sources comme l'*Histoire générale de Languedoc* (1730) ou même des chansonniers des troubadours médiévaux consultés directement sans copie interposée. Les sources suivantes sont par exemple indiquées dans la marge de l'article d'Azalais de Porcairagues (BEdT 043) :

> D. Vaissette, Hist. de Lang. t. III, p. 43.
> Mss. de la Bibl. imp. n°7225.
> Millot, Hist. Litt. Des Tr. t. I, p. 112.

Pourtant, Sainte-Palaye connaissait la *trobairitz*. Il avait rédigé la notice qui la concernait au f. 124 de son ms. 3281 de traduction. Il avait aussi parcouru le ms. 7225 (le chansonnier **I**), qu'il avait même fait recopier et sigler **D** dans sa série de recueils. Plus intéressant encore, le corps d'article de l'*Histoire littéraire française* explique que la poétesse composa pour Guy Guerrejat plusieurs chansons dont une seule nous est parvenue, d'où la citation en marge du manuscrit médiéval conservant ce poème. Mais Sainte-Palaye avait pris soin de le recopier dans **D** au f. 261 : il s'agit de la chanson *Ar em al freg temps vengut* (BEdT 043,001). Il est assez étrange que le manuscrit du provençaliste ne soit pas cité. D'autant plus que dans le tome suivant, le tome XV, ses recueils sont cités en note de bas de page :

> La vie d'Arnaud Daniel se trouve en provençal dans le ms. n° 7225 de la bibliothèque royale. Ses poésies sont dans les mss. de M. de Sainte-Palaye : ms. A, 36, fol 203 ; id. 36, fol. 204 ; id. 133, fol. 206 ; id. 164, fol. 205 ; id. 311, fol. 203 ; ms. B, 112, 13, 14 ; ms. C, 47 ; ms. D, pièce 23 ; id. 245 ; id. 816 ; ms. E, pièce 16 ; ms. G, 225 ; id. 229 ; id. 402, ms. S, fol. 86, pièce 216 ; ms. T, p. 39 ; ms. D, 392. (1820, 441)

Ils le sont également à la fin d'un autre article :

> D. Vaissette, Hist. de Languedoc, t. III, p. 97 et 98. Les autres mss. qui contiennent les poésies de Guillaume sont les 3, 204, 5, 6, 7 et 8 de la Vaticane, il y en a aussi avec sa vie dans les mss. provençaux de la Laurentienne (pluteo 41). Dans les mss. de Sainte-Palaye, elles se trouvent ms. R, fol. 49 v. L. C. fol. 108, 187 ; D, 285 ; K, 288 ; G, 208 ; D, 295 ; G, 209, 348. (1820, 454)

Ces citations sont autant de preuves attestant que le rédacteur des notices connaît les manuscrits de Sainte-Palaye et les a consultés pour préparer son travail. Point intéressant, le système de sigles est même récupéré et cité. Signe, donc, qu'il est toujours efficace, en tout cas, pour s'orienter dans les copies de l'érudit. Néanmoins, on ne s'explique pas le double recours aux chansonniers médiévaux et modernes dans ces tomes de l'*Histoire littéraire de France*. Dans

l'article de notre deuxième citation ci-dessus, celui de Peirol (BEdT 366*),* le rédacteur renvoie en effet le lecteur aux recueils de Sainte-Palaye pour y consulter ses poèmes. Parmi la liste des manuscrits figure **D** (soit le ms. de la bibliothèque impériale 7225) : il est étrange, donc, que le lecteur soit renvoyé ici à une copie moderne alors que dans l'article précédent d'Azalais de Porcairagues la préférence avait été donnée à l'exemplaire médiéval, qui était tout aussi accessible, dans une certaine mesure, que l'autre puisqu'il se trouvait à Paris.

Mais enfin, d'autres indices attestent que Sainte-Palaye est surtout cité pour son travail philologique, d'autant plus perçu comme inestimable qu'il est susceptible d'apporter des secours philologiques en cas de perte de matériaux ou de difficulté d'accès aux sources. On lit notamment dans le tome xv à propos des manuscrits conservant la production du trouvère Aymon de Varennes :

> Quand [sic] au mot qui manque dans le second vers, on peut le suppléer d'après un manuscrit de Saint-Marc, à Venise, copié par M. de Sainte-Palaye, dans un de ses recueils. (1820, 490)

Le témoignage rappelle ce que Rochegude écrivait aussi dans sa préface du *Parnasse Occitanien* (1819, xvij). Ailleurs, dans le même tome, on lit aussi à propos de l'historien poète Robert Wace :

> M. de Bréquigni [sic] a donné de ce roman une ample notice d'après les manuscrits de la bibliothèque impériale de Sainte-Palaye, qui nous dispense d'entrer à cette égard [sic] dans un plus grand détail. Le savant Académicien a fort bien distingué dans ce roman, soit par la mesure des vers, soit par des indications [525] précises qu'il a recueillies, deux parties qui commencent l'une et l'autre par ces vers […] » (1820, 524-525)

L'utilité des travaux de Sainte-Palaye est donc toute philologique et c'est là la distinction première et presque complète faite avec Millot. L'académicien, ou plutôt son travail, est avant tout envisagé pour les secours qu'il apporte dans le domaine de l'édition : qu'il s'agisse de la recherche des sources (les poèmes), ou l'établissement des textes (suppléer un manuscrit, distinguer des vers, etc.). Ginguené, comme Rochegude et Raynouard du reste, sont conscients que le fond de la production qu'ils attribuent à Millot n'existe que parce que le provençaliste a déblayé le terrain avant lui. Mais dans la mesure où l'abbé a réécrit et modifié les matériaux ou en tout cas les plans de son prédécesseur, on préfère toujours parler de l'H*istoir*e *littéraire* de Millot et des manuscrits de Sainte-Palaye. Ce que l'on comprend, en substance, c'est qu'on admire Sainte-Palaye pour l'effort de retour au texte qu'il a accompli et, tout en sachant que Millot n'a pas effectué la même démarche, on consulte quand même son ouvrage parce que l'on sait que, malgré tout, l'abbé a travaillé à partir de documents sérieux. C'est en tout cas ainsi que

nous comprenons l'état de l'art que dresseront les futurs rédacteurs de *l'Histoire littéraire de France,* c'est-dire M. Daunou, M. Amaury Duval, M. Petit-Radel et M. Émeric David*,* quelques années plus tard dans le tome 16 :

> Déjà si compliquée en elle-même, cette branche d'histoire littéraire l'est encore par les fables dont l'a surchargée Jean Nostradamus, et dont ni Crescimbeni, ni Quadrio ne l'ont assez débarrassée ; puis par la difficulté d'examiner tant de poésies demi-barbares, dont une partie considérable est encore et restera long-temps inédites ; enfin par l'imperfection de l'ouvrage de Millot, où pourtant, comme l'avouait M. Ginguené, on peut prendre, mieux qu'ailleurs, une idée générale de cette littérature. Millot n'a travaillé que d'après les notes et les extraits de Sainte-Palaye ; il s'est dispensé de recourir aux textes. M. Raynouard vient d'en publier un grand nombre : le choix éclairé qu'il en a fait et les observations instructives qu'il y a jointes ; le Parnasse Occitanien de M. de Rochegude ; les chapitres qui concernent les troubadours dans les histoires littéraires de Tiraboschi, de Crescimbeni, de Quadrio et de Ginguené, dans l'histoire de Provence de Papon, et dans l'ouvrage de M. de Sismondi sur la littérature du midi de l'Europe ; les vies de ces poètes esquissées par Nostradamus, augmentées et rectifiées par Millot ; enfin, les morceaux de poésie provençale transcrits, cités ou traduits en divers ouvrages : voilà les principales sources où nous puiserons les détails que nos volumes suivans doivent contenir sur la vie et les poèmes des troubadours du treizième siècle. (1824, 195).

1.2.2 Les mss. de Sainte-Palaye et l'*Histoire littéraire* de Millot dans les travaux d'Émeric - David

Parmi ces rédacteurs, Émeric-David nous intéresse tout particulièrement. Né à Aix le 15 août 1755 († 2 avril 1839), il est issu d'une famille d'imprimeurs et typographes. Son père décède alors qu'il n'a que dix-huit mois, c'est donc sa mère qui prend en charge son éducation et lui permettra d'obtenir un doctorat de droit à ses vingt ans. Une fois ce diplôme obtenu, le jeune docteur monte à Paris afin d'y poursuivre ses études (Walckenaer 1850, 164). Il exerce pendant quelques années en tant qu'avocat jusqu'en 1787, date du décès de son oncle, Antoine David ; il obtient alors un brevet d'imprimeur du roi et du parlement et abandonne sa carrière dans le droit pour se consacrer à cette deuxième activité. L'imprimerie familiale héritée de son père se voit adjoindre un deuxième patronyme, celui de la mère du jeune homme, et devient : Émeric - David (165). Après la Révolution, en 1791, il devient officier municipal puis maire d'Aix (le comte de Franqueville 1895, 190) et, comme d'autres érudits de son temps, il est l'objet de mandats d'arrestation en 1793 pendant la Terreur, auxquels il échappe en se cachant dans la forêt de Bondy dans l'actuelle Ile-de-France. Il recouvre sa pleine liberté de mouvement le 9 thermidor, et cède définitivement son imprimerie à un membre de sa famille pour aller s'installer à Paris et démarrer une carrière plus littéraire d'historien de l'art (IdRef). Néanmoins, il est appelé au corps législatif en 1809. (Walckenaer 1850, 166), et devient député en 1814 (le comte de Franqueville 1895, 190). Mais la dissolution de la chambre des députés en 1815 le conduit à renoncer à toute carrière politique (Walckenaer 1850, 167), ce qui ne nuira pas à son

élection à l'ordre de la Réunion sous l'Empire, ni à l'obtention du grade de chevalier de la Légion d'honneur au début de la Restauration (177).

Sur le plan littéraire et culturel, l'imprimeur est passionné par l'art. Il a même accompli un voyage en Italie pendant ses jeunes années de formation. Son installation à Paris après une carrière d'élu mouvementée lui permet de fréquenter les sphères lettrées. Il est nommé membre de l'Académie des Inscriptions le 11 avril 1816. Il est l'auteur de plusieurs œuvres où il est surtout question d'art. Il rédige en 1796 le mémoire *Musée olympique* qui inspira la création du musée du Luxembourg et le Conservatoire des arts et métiers (168). Il réalise aussi, sur le choix de l'empereur Napoléon lui-même, cent quarante notices de tableaux censées accompagner un recueil de gravures de la collection des tableaux du Musée français (169) : Le *Musée français, recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale, avec l'explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure* (1803-1809). Enfin, il remporte deux fois des prix grâce à deux discours : *Discours Historique sur la peinture moderne* (1807) et *Discours historique sur la gravure en taille-douce et sur la gravure en bois (*1808).

1.2.2.1 L'*Histoire littéraire de France* et les notices de l'*Histoire littéraire des troubadours*

Il est finalement nommé pour participer à la rédaction des tomes XVI-XX de l'*Histoire littéraire de la France* (le comte de Franqueville 1895, 190)[338]. On le charge notamment de poursuivre les articles consacrés aux troubadours à la suite de Ginguené. Mais le plus gros du travail a déjà été abattu par le philologue breton (Walckenaer 1850, 172) de même que leurs prédécesseurs. Émeric-David en est parfaitement conscient. Au début du tome XVII, il reste surtout à ajouter ce qui a été oublié dans les précédents volumes, et à présenter les derniers troubadours :

> Lorsque les anciens auteurs de l'histoire littéraire de la France entreprirent leur difficile ouvrage, on ne s'occupait point autant qu'on est depuis occupé, ni de notre poésie primitive, ni de la langue de nos aïeux, dont l'apparente barbarie repoussait le vulgaire des érudits […] Quelques écrivains seuls en avaient fait l'objet particulier de leurs études ; Fauchet, par exemple, Ducange surtout, et, après eux, Sainte-Palaye. Aux recherches de ces savants, nos prédécesseurs en ajoutèrent de nouvelles. Mais la mine, si l'on peut s'exprimer ainsi, n'avait point été creusée qu'elle l'a été depuis quelques années ; il n'est donc point étonnant qu'ils n'aient pas donné à leurs articles sur notre langue et notre poésie anciennes, toutes les développements qu'aujourd'hui on est en droit d'exiger de nous. Les omissions qu'ils ont dû faire de plusieurs poètes et auteurs en langue vulgaire, qui ont vécu avant le XIIIe siècle, nous

[338] Le comte de Franqueville indique le tome XVI, mais l'avertissement de ce volume ne répertorie pas Émeric-David. On y lit seulement : M. Brial, le marquis de Pastoret, M. Daunou, M. Amaury Duval et M. Petit Radel (1824, xviij)

> tâcherons de les réparer par des articles supplémentaires que nous placerons à la fin de chacun des volumes qu'il nous reste à publier […] (1832, 408)

Sainte-Palaye, on le voit, est déjà une source plus distante pour Émeric-David. Rien de plus normal finalement : entre lui et le provençaliste se trouvent d'autres érudits qui, sans appartenir véritablement à une autre génération, ont suffisamment d'années d'écart entre l'académicien des lumières et l'imprimeur pour servir de passeurs entre eux. Lorsqu'Émeric-David commence à travailler sur les troubadours pour l'*Histoire littéraire de France,* le paysage scientifique n'est plus le même qu'à l'époque de Ginguené : d'une part, parce que, comme il le reconnaît, de nouvelles connaissances ont été amassées par les successeurs très tardifs de l'érudit des Lumières ; d'autres part, des textes en langue source ont été publiés. Ce genre de publication n'existait pas lorsque le philologue breton préparait les premiers articles des troubadours de son *Histoire littéraire d'Italie* et, par la même occasion, de celle de la France dans la première décennie du siècle. Tous, Ginguené, Raynouard comme Rochegude n'avaient d'autre choix que de recourir aux sources les plus anciennes sans intermédiaire, si ce n'est un Millot dont, en parallèle, on déplore le travail.[339] Tout ceci n'est plus le cas chez Émeric-David. On le constate bien en observant les sources qui sont maintenant citées dans les marges et le corps de texte de l'*Histoire littéraire de la France*. Au traditionnel recours à l'*Histoire littéraire des troubadours*, s'ajoute bien évidemment la mention de Sainte-Palaye ainsi que les publications de Raynouard.

> quant à ses ouvrages [il est question de Bertran de Born (BEdT 080)], où l'on remarque souvent de la verve et de l'originalité, l'oubli presque total de la langue dans laquelle ils sont écrits, et le mauvais goût du siècle, qui y transpire à chaque page, les auraient condamnés à périr ignorés dans la poussière des bibliothèques, si des érudits curieux, M. de Sainte-Palaye d'abord, et ensuite M. Raynouard, n'en eussent exhumé quelques lambeaux. \\ Choix de poésies origin. des Troubad.,Paris, 1818// (1832, 426)

Le rédacteur ajoute même en note de bas de pages d'autres sources, dont en particulier celle de Fabre d'Olivet (*Poésies occitaniques*), que nous aborderons plus loin, et aussi de l'historien Augustin Thierry (1795-1856), connu pour avoir introduit dans le débat sur l'opposition entre

[339] En effet, le *Choix de poésies* de Raynouard est paru pendant que le tome xv de l'*Histoire littéraire de la France* sortait : « Pendant qu'on imprimait ce XVe volume de notre Histoire littéraire, M. Raynouard, secrétaire perpétuel de l'académie française, et membre de l'académie des Inscriptions et Belles-Lettres, publiait […] un *choix de poésies originales des troubadours*. Un assez grand nombre de pièces de ce recueil, appartiennent à des poëtes dont on trouve les articles dans notre histoire littéraire du XIIe siècle. Quelques-unes avaient été mentionnées par nous, d'autres nous étaient inconnues. Comme il entre dans notre plan de faire connaître ceux des ouvrages de nos auteurs, qui ont été publiés par la voie de l'impression, nous allons mentionnés dans nos précédens volumes, qui ont fourni des pièces au recueil récemment publié, et quelles sont ces pièces. (1820, 640)

Gaulois et Francs la perspective méridionale de l'histoire de France (Lafont 1974, 104), notamment dans *Lettres sur l'Histoire de France* (1827).[340]

> Ceci était vrai au temps où Millot écrivait ; mais depuis qu'il a su si profitablement employer les manuscrits rassemblés par Sainte-Palaye, et surtout depuis la publication des Poésies occitaniques, et du Choix des poésies originales des Troubadours, les historiens n'ont plus omis le nom et les principales aventures de Bertrand de Born. (Voyez l'ouvrage de M. Thierry, intitulé : Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands, tome III, page 89., et la Nouvelle histoire des Français par M. de Sismondi, tome VI, page 36.) Ce troubadour n'a point été non plus oublié par les biographes les plus récents, comme on peut le voir dans le Nouveau dictionnaire historique de MM. Chaudon et Delandine, et dans la Biographie universelle, etc. (1832, 426)

La bibliographie scientifique des érudits s'est donc bien étoffée en l'espace de quelques décennies. Pour autant, la référence à Sainte-Palaye n'est pas complètement absente. On lit notamment dans le tome XVIII à l'article du troubadour Peire de la Cavarana (BEdT 334) :

> Crescimbeni dit avoir vu plusieurs sirventes de lui dans le manuscrit 3204 du Vatican. \\ Mss. du Vatican, 3204, fol. 181 // La copie de Sainte-Palaye n'en renferme qu'un seul, mais c'est précisément celui que Crescimbeni cite comme l'ayant particulièrement observé […] (1835, 648)

Comme chez Ginguené, Rochegude et Raynouard, Sainte-Palaye est mentionné pour son travail de copie des manuscrits médiévaux. Néanmoins, sa fameuse copie de l'ancien ms. Vatican 3204 n'est pas citée en marge, alors qu'elle se trouve bien à Paris au moment où Émeric-David travaille. Ce manuscrit correspond au chansonnier **K** actuel, soit le recueil **I** de Sainte-Palaye. Et, le sirventès évoqué par le rédacteur est « D'un sirventes faire » (BEdT 334,001) que l'érudit avait fait copier au f. 228 selon notre notice codicologique. Le reste du propos laisse entendre que l'historien a quand même consulté le recueil de Sainte-Palaye mais la préférence étant donnée à l'exemplaire médiéval, la référence de la copie n'est pas perçue comme nécessaire. Le lecteur est seulement informé que le philologue des Lumières en a fait une copie. Et il faut appliquer ses remarques à son autre ouvrage sur les troubadours, les *Notices pour servir à l'histoire littéraire des troubadours* (1835), qui ne sont, selon les mots d'Émeric-David, que des extraits du tome XVIII que nous examinons ici. On y retrouve le même genre de références.

[340] « Comment veut-on qu'un Languedocien ou qu'un Provençal aime l'histoire des Franks et l'accepte comme l'histoire de son pays ? Jamais une troupe de Franks n'a mis le pied sur ce pays que pour y faire des ravages […] De leur côté les descendants des Franks regardaient toujours avec un œil de convoitise les grandes villes et les riches campagnes du Midi ; leurs rois ne renonçaient point à la prétention de devenir maître de toute la Gaule, comme l'avait été Karl le Grand, et de planter la bannière aux fleurs de lis sur le sommet des Pyrénées. La croisade prêchée par l'Eglise contre les hérétiques albigeois fournit à nos rois l'occasion de renouveler les conquêtes de leurs prédécesseurs ; ils la saisirent avidement et surent la mettre à profit. » (1827, 97)

Même en élargissant le choix des articles dans lesquels la source Sainte-Palaye est citée, le constat demeure toujours le même : on se souvient généralement du travail de l'érudit pour ce qu'il a apporté aux recherches philologiques. On lit par exemple dans les articles de Félix Lajard consacrés au philosophe Henri de Gand, aux trouvères Philippe de Beaumanoir et Adam de la Halle.

> Le même nom, écrit Henry de Gauchy, se retrouve dans un quatrième exemplaire, dont l'existence était restée ignorée de l'académicien [l'abbé Lebeuf] cité. Nous avons été mis sur sa trace par une notice inédite et très –succincte de La Curne de Sainte-Palaye \\ Notice des mss. d'Italie, t. IX, not. 2032 //, où cet exemplaire est indiqué comme faisant partie de la bibliothèque de S. M. le roi de Sardaigne. (1842, 170)
>
> Parmi ses successeurs [Du Cange], nous citerons La Curne de Sainte-Palaye et Raynouard surtout, savants infatigables, esprits judicieux, pour qui le [388] livre de Beaumanoir fut l'objet d'une étude approfondie, et la source aussi d'un grand nombre d'exemples ou d'observations curieuses dont ils ont, à leurs tours, enrichi leurs propres ouvrages. (1842, 387-388)
>
> Notre bibliothèque de l'Arsenal conserve une copie fidèle de ce dernier volume, dans le Recueil de Sainte-Palaye intitulé, Anciennes chansons françoises avant 1300. \\ T. 1, fol. 390 // (1842, 675)

Dans une rare référence du tome XIX, le travail littéraire de l'académicien, notamment sa mise en évidence des phénomènes d'intertextualité, est mentionné. Mais le phénomène est très isolé et fait figure d'exception. D'ailleurs le papier de brouillon, le commentaire, l'annotation ou encore le mémoire dans lequel le provençaliste aurait formulé le lien entre le texte des troubadours et la littérature française n'est pas référencé, si bien que les lecteurs curieux d'en savoir un peu plus n'ont aucun moyen de retrouver la réflexion de l'érudit des Lumières.

> On reconnaît dans cette pièce les lectures dont Amiels était nourri. Le petit oiseau et la grue sont empruntés au troubadour Gauselm Faidit. Le chevrier qui aspire à l'amour de la reine est tiré, à ce que croit Sainte-Palaye, du roman d'André de France […] M. de Rochegude a publié la chanson Breu vers en entier. M. Raynouard en a donné un fragment. \\ Rochegude, Parn. occit. pag. 268. Rayn. Choix, t. V, 157 // (1838, 572)

Mais pour en revenir aux références qu'opère Félix Lajard, en particulier l'éloge des pages 387-388, on constate que Sainte-Palaye y figure comme le prédécesseur de Raynouard. Bien qu'étant de la même trempe, le second surpasse le premier en ce qu'il a réussi à éditer les troubadours. La conséquence est de taille car, pour le domaine du *trobar* qui nous intéresse, le passage de la source manuscrite modérément ancienne (celle de l'académicien des Lumières) à celle plus récente d'une édition (celle de Raynouard en particulier) s'opère doucement dans les articles rédigés par Émeric-David. Sauf erreur de notre part, même si Sainte-Palaye reste mentionné en

diverses occasions et que son ombre derrière Millot demeure toujours, ses recueils ne sont pas cités, pas plus que ses manuscrits, supplantés par les éditions récentes des érudits, plus commodes d'utilisation et de consultation. On le constate bien dans l'article dédié au troubadour Ademar de Rocaficha (BEdT 005) où est édité un extrait de la chanson *Si amors fos conoissens* (BEdT 005,003) issu de la publication de Raynouard.

> Aimar de Rocaficha, qui est à peine indiqué par Millot, reste ainsi avec deux pièces seulement, dont l'une commence par ce vers, Si amors fos connoyssens. Nous nous bornerons à un des fragments que M. Raynouard a donnés de cette pièce : \\ T.III, p. 386. Ms. 7226, fol. 269. – Rayn., Choix, t. V, p. 2 //
> E qui salh per trop saber,
> Pres es de chazer ;
> Que maintas vetz dreitz defen
> So qu'amors cossen :
> Pero amicx dreituriers
> Vai derriers ;
> Lai on amors vol renhar,
> Razos no pot contrastar. (1842, 547)[341]

Là encore, le ms. 7226 (notre chansonnier **C** actuel) était connu du provençaliste qui l'avait fait copier : il correspond à son recueil **A**, et la strophe éditée dans l'article y était conservée au f. 345r d'après notre notice. Mais comme nous l'avions déjà observé dans l'article de Peire de la Cavarana (BEdT 334), le retour au manuscrit médiéval prévaut sur la consultation de la copie moderne dont il n'est plus besoin de citer la référence puisque, de toute façon, des éditeurs récents ont publié les matériaux dont les érudits ont besoin.

À ce propos, Raynoaurd n'est pas le seul éditeur des troubadours à être cité dans le tome XX, la référence à Rochegude l'est elle aussi. Et, à l'instar de notre dernière citation, elle peut également être accompagnée d'une référence à un chansonnier médiéval, servant peut-être de source originelle du texte, alors que Rochegude a établi certains poèmes de son *Parnasse* à partir des copies de Sainte-Palaye.

> M. de Rochegude a donné une de ses pièces en entier ; c'est celle qui commence par ce vers : Quan l'aura doussa s'amarzis. \\ Ms. de D'urfé, n. 2701, ch. 174. — Parnass. occ.,p. 250.// (1842, 536)

Ainsi, les éditions de textes des articles proviennent maintenant des deux éditions des premières décennies du siècle. Les références s'avoisinnent dans les marges, les mentions des manuscrits de Sainte-Palaye étant de plus en plus omises.

[341] En 1842 Émeric-David est décédé. Sans doute avait-il préparé avant sa mort les articles qui devaient composer ce tome.

> M. de Rochegude a publié en entier cette pièce [le sirventès *Ara pareisson l'arbre sec* (BEdT 017,002) d'Alegret] dans son Parnasse occitanien. M. Raynouard a donné deux strophes et l'envoi de la pièce érotique. \\ Parnass. Occit., p. 354. — Rayn., Choix, t. V, p. 17. // (1842, 569)

Parallèlement à cette substitution, la citation à l'*Histoire littéraire* de Millot demeure, elle, parfaitement stable. On le constate dans les petits articles XXX-XXXV de la fin du volume :

> Castillon choisit le second parti, Codelet le premier. Pierre Torat lui demande ensuite laquelle des deux il préférerait, d'une dame qui l'aimerait tendrement et lui promettrait toutes ses faveurs, hors une ; ou d'une autre qui lui accorderait toutes sans l'aimer. \\ Pièce commençant par, Guiraut Riquier. Ms. 2701, Pièce 292. — Millot , t. III, p. 428.— // Torat préfère la seconde ; amoureux et fidèle, Giraud Riquier se déclare pour la première. Raynier et Vinzens ont avec Giraud Riquier des tensons qui offrent peu d'intérêt. Pour terminer ce qui regarde les chansons des troubadours, il suffira d'indiquer des poëtes anonymes, sur lesquels on sait jusqu'à présent peu de chose ; car M. de Rochegude n'en publie que quatre pièces, et M. Raynouard, qu'une seule. Millot donne des analyses de neuf, à la fin de son dernier volume. \\ Parnasse occit., p. 387-393.— Rayn., Choix, t. V, p. 451. Millot, t. III, p. 439-448. (1842, 604)

1.2.2.2 Sainte-Palaye dans les brouillons d'Émeric-David

L'effacement progressif des manuscrits, surtout de Sainte-Palaye, n'était pas aussi prévisible ni évident qu'on pourrait le penser. Ils figurent encore en effet dans ses travaux manuscrits de recherche et de brouillons préparatoires conservés aujourd'hui à l'Arsenal, notamment : les mss. 5932 et 5933 « Histoire des troubadours. Notes et matériaux. Tome Ier et Tome II » ; les mss. 5934-5935 « Notices sur les troubadours et provençaux » ; et enfin le ms. 5937. « Notes et matériaux pour l'histoire des troubadours. Sources à consulter. Langue. Mœurs ».

Ces manuscrits consistent pour l'essentiel en toutes sortes de petites notes et de renseignements qu'Émeric-David a glanés en consultant les sources dont il disposait entre les deuxième et troisième décennies du siècle. Les folios, non uniformes quant à leur format, sont recouverts d'annotations et surtout de papiers collés les uns sur les autres. Certains d'entre eux sont, en fait, les versos de divers documents récupérés pour prendre des notes au fil de la lecture d'autres ouvrages. Ces notes se réduisent souvent, pour le ms. 5932 qui nous a particulièrement intéressée, à des dates. Il s'agit en général de notices historiques sur les troubadours, on n'y lit encore rien sur les poèmes.

Il s'agit donc de brouillons rédigés au cours des années 1820, qui répertorient de précieuses informations nous renseignant sur la genèse des articles des troubadours de l'*Histoire littéraire de la France,* dont s'est chargé Émeric-David. Mais ce sont surtout les références qu'il a employées qui nous ont intéressée et, sur ce point, les brouillons de l'érudit

passent pour une gigantesque compilation de toutes les sources et des savoirs sur ce sujet qu'un érudit de l'époque pouvait connaître. On trouve ainsi des renvois à Nostredame :

> Nostradamus
> articles donnés par lui qui me restent à faire.
>
> | | | | Morts suivant † |
> |---|---|---|---|
> | Guilhem d'agout | p. 95 | — | 1181 |
> | Hugues de S. Cyr | — 76 | — | 1225 |
> | Roollet de Gassin | — 89 | — | 1229 |
>
> (il cite S. césari et le monge de Montmag. […] (ms. 5932, 60)

> Troubadours du XIIIe. siecle
>
> | ——————— | année de leur mort | n° de leur vie dans Nostradamus |
> |---|---|---|
> | folquet de Marseille | 1231 | XI |
> | Raimond de Miraval | vers 1215 | XIII |
> | Gaucelm (Auselme) faidit | 1220 ou plus tard | XIV |
> | + Rambaud de Vaqueiras | après 1204 et peutêtre même [biffure] après 1204 | XX |
>
> [….] (ms. 5932, 61)

Les références à Millot sont nombreuses, comme dans les articles publiés, ainsi que celles de Raynouard, Rochegude et de Papon :

> Bertran de Carbonet, de Marcelha
> Nostradam. 189
> Papon, 2, p. 403. Point de dates. Rien
> P. occ. P 240. sous la rubrique d'interessant
> (2) de 1200
> Millot. 2. 432 (3) Millot dit-il parle d'un vicomte de Marseille p. 433
> Raynouard, V, 99 (4) -3, 0 rien
> — IV, 282, 286. (5) […] (ms. 5932, 69)

> Arnaud de Marueil
> Piece morale, Rayn. IV, 405, 418. — 364, vers de 6 syllabes — masculins et feminins, mêlés irrégulièrement plus de masculins que de féminins […] (ms. 5932, 78)

On relève aussi des mentions de Ginguené, en particulier le travail qu'il a abattu pour les tomes XIII, XIV et XV :

> Troubadours
> Articles faits par Ginguené
> Hist. litt. T. XIV
> Elias de Barjols .P. 98 guill. Cabestaing. 210. […] (ms. 5932, 73)

> Gar\ç/ins le Baun Fait par Giguené, T. XV
> Combat entre Mesura e Leugaria
> Opposition entre les conseils qu'elles donnent […] (ms. 5932, 96)

Les références à Dom Vaissette :

> Arnaud de Marueil
> De Marvoil
> Amoureux de la comtesse de Burlata — Cette comtesse étoit Adelaide de Toulouse, femme de Roger, Vicomte de Besiers, d'Albi et de Carcassone — de Foix — elle s'appeloit de Burlats, parcequ'elle étoit née au château de Burlatz en prenoit le titre de comtesse, comme fille d'un comte de Toulouse.
> D. Vaissette, liv. XX, tom. 3.
> pag.92. (ms. 5932, 76)

> Pierre II roi d'arragon
> […]
> On trouve une pièce de sa façon.
> d. Vaissette, hist. gene. de Languedoc
> tom.3, pag 253 Rain. IV, 217.
> de Pierre III
> Raynouard, V, pag (1) 290 †
> (L'aut de Millot, 3 150 ds les vers
> [sont ed]dités par Rochegude, p. 290, concernent
> Pierre) Meme pièce que Raynouard IV, 217. (ms. 5932, 112)

La liste est encore longue, on ne manquerait pas d'y faire figurer Benedetto Varchi (1502-1565), Guillaume Catel (1560 -1626), Pierre de Cazeneuve (1591 -1652), Guy Allard (1635 -1716), Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728) et Antonio de Bastero (1675 -1737). Surtout, on y nommerait Sainte-Palaye dont le nom revient plusieurs fois sur tous ces petits papiers, de même que les sigles de ses recueils.

> Bertrand Carbonel
> […]
> Voir Sainte-Palaye = Bertrand
> Il n'est pas à Carbonel.
> […] il dit qu'il est le soutien des chansons mss. C. G. pièce 845 (ms. 5932, f. 96)

> Pierre Bremon lo tort
> Mei Fait. Tom. XVIII
> Moi oill en gran manentia
> Mss. du Vatican. 3204 dans la
> (apparamment chanson 604)
> Table indiqué 604
> — mss. 7225 .ch. 604. fol. 141.
> En abril quant vei verdeyar ibid.
> 605. ces pièces manquent dans
> la copie de Ste. Palaie |.
> — En abril --- & Mss. 7225 (D)
> A la table
> manque dans le copie. (ms. 5932, f. 106)

> Girault de Borneill
> […]

Les bons chevaliers ont perdu leur ami, leur soutien, leur chef, qui entre autres mérites étoit bon troubadour — mais il continuera de bien faire puisqu'il y est invité par le bon maitre Berengier. Ms. A 330 fol -\ 13 v.
Le mss. C ajoute l'envoi ci-dessus
Eloge d'un seigneur qui porte l'amour de la gloire jusqu'à l'extravagance — il l'exhorte à maintenir par des faits sa réputation - B. 12A \ A. 332. Fol. 25.
quand il sera revenu de la terre sainte — s'il a fait des vers \ †/ obscurs il veut donner à ceux-ci de la clarté C. 4
Contre les seigneurs qui pillent, enlèvent les bestiaux, ou dépouillent les Eglises. C. -7.6 il invite les rois à aller à la croisade C.12 (ms. 5932, f. 117)

On trouve même des références à Mazaugues dans le ms. 5934.

Sirventes Folquet de Romans
[…]
Far voill un nou\novel sirventes
Mss. R (Vatican 3207 fol. 40
— E (Bibl. Roy. 7698. Pag. 131.
— B (Mazaugues, pièce 166)
— D. – Bibl. roy. 7225 fol. 189 † (ms. 5934, f. 292)

Folquet de Romans
Poësies érotiques :
Meravil me cum pot nul hom chantar.
mss. de la B. R. 7226 fol. 228
copie A de St. Palaye. Fol. 259
à citer
ieu no mudaria ibid.
fol. 242 de la copie
Ma bella dopna per vos dei m es gais
Mss. De Mazaugues Piece 135
Mss. B de St. Palaie. à citer.
[…] (ms. 5934, f. 295)

Ainsi Émeric-David semble avoir consulté les chansonniers de Sainte-Palaye. Une tâche qui n'a pas seulement consisté en un bref parcours de leur contenu. Le commentaire du f. 106 atteste un effort de concordance entre plusieurs témoins. L'érudit a même récupéré le système de sigles qu'il utilise allègrement dans l'ensemble de ses brouillons. Leur emploi semble lui faciliter la préparation de ses articles et d'éventuelles éditions. Une notice consacrée à la production de Gaucelm Faidit (BEdT 167), par exemple, répertorie sous forme de minuscules extraits en français un certain nombre de poèmes. Chaque court résumé est suivi de la référence dudit poème dans le système développé par Sainte-Palaye :

Faidit – ses ouvrages
Elias daisel [sic] lui reproche sa pauvreté
Manens fora Francs Mss. A . fol. 16
Piece sur la croisade Mss. A. 153 fol. 66
Envoi au seigneur d agout autant au dessus

des autres barons que le rubis – balai est
au dessous du verre. Mss. A. 193. fol. 61.v.
[…]
Sa mauvaise fortune commence à changer depuis qu'il est auprès de Dagout
Envoi à Mad. Marie. Ms. B pièce 60.
Envoi au seigneur d'Agout. Ms. B. piece 61
Il se détache d'une dame qui ne l'aime pas
et se livre à la dame du petit oiseau. Ms. B.piece 64 […] (ms. 5932, 149)

Signe, donc, que ce classement fut finalement utile à l'érudit même s'il ne l'a pas retenu pour la suite de son travail. Il lui a au moins permis de parvenir à se retrouver dans la tradition manuscrite des troubadours. Mais déjà l'érudit note dans quelques papiers, en face des sigles de Sainte-Palaye, les cotes de leurs manuscrits modèles. Plus tard, elles supplanteront définitivement les sigles de l'académicien des Lumières dans l'*Histoire littéraire de la France*, peut-être pour se conformer à des exigences philologiques qui imposaient le retour aux sources les plus anciennes. Mais, en ce cas, cela n'expliquerait pas pourquoi Émeric-David extrairait des éditions des publications de Raynouard.

Le seigneur Gué
G. Piece 288 — ms. de Durfé
Tenson avec Falco […] (ms. 5932, f. 194)

La question est d'autant plus pertinente que la correspondance de l'érudit atteste d'un autre côté qu'il semble avoir voulu consulter des passages copiés par Sainte-Palaye avec ceux qu'il avait sous les yeux pendant ses recherches. On le lit dans une lettre qui lui est adressée le 13 mars 1826. Du reste, l'auteur de cette lettre, Raynouard, profite de sa réponse à la requête de son confrère pour lui expliquer comment recourir au système de Sainte-Palaye.

Voici mon cher confrère, L'equivalente du passage que vous avez cité d'après M^{s}.
de Ste Palaye et qui n'est pas textuellement dans L'original.
Tout à vous
Rd.
il est tiré du G et † de
L'e
au reste il faut indiquer La lettre et <u>toutes les notules de</u> M^{s}. de Ste Palaye dans une
autre circonstance. (ms. 5932, f. 139)

Une autre lettre plus tardive, le 11 juin 1838, confirme encore le recours aux manuscrits de Sainte-Palaye pour contrôler avec une grande précision les leçons des poèmes des troubadours :

Monsieur,
Je n'ai pas reçu votre lettre assez tôt hier, pour vous en apporter moi –même la reponse .
Le passage dont vous me parlez est le même dans les deux mss. et c'est par erreur que dans la copie de Ste Palaye on a escrit trop ; voici la strophe :

S'il temps anticx -qu'
Qu'om solia prezar
Chans, e mandar
Cortz, juntas e torneys,
e fos per cels gents servida la leys
que manda so que'lhs no volun gardar
for a las gens que mal vivon, bes grans
et a mi jays ; mas tot o tol enjans.

Suit l'extrait) le temps antique au quel on souhaite priser et mander cours, joutes et tournois, et fût la loi
Le verbe est sous entendu, mais il est dans les strophes précédentes [472v]
Bien servie par ceux qui commandent ce qu'ils ne veulent garder, grand bien serait aux gens qui vivent mal et à moi joie ; mais tromperie ote tout cela.

J'espère vous aller voir d'ici à peu de temps ; mais j'ai tellement été occupé pour remplir quelques lacunes qui se trouvent dans la partie du lexique que nous allons mettre sous presse, que je n'ai – pour \ pu me livrer à aucun autre travail ; j'ai à peu près terminé ; et je vais penser à Pierre Cardinal.

Veuillez agréer mes respectueux hommages

Dessalles (ms. 5934, f. 472)

Enfin, une dernière lettre du 23 mai 1838 de l'archiviste Jean Léon Dessalles (1803-1878) nous indique que les transcriptions effectuées par Rochegude sur des manuscrits de la bibliothèque royale, sans avoir eu recours aux manuscrits de Sainte-Palaye (il ne les avait utilisées que pour avoir accès aux témoins dont les modèles médiévaux étaient plus difficiles d'accès), s'avéraient finalement peu fiables. Et Rochegude, connaissant mal l'ancien occitan, n'aurait pas été apte à choisir les variantes qui convenaient. Un retour aux manuscrits s'imposait donc apparemment :

Monsieur

J'ai parcouru toutes les poésies \inédites/ de Marcabrus sans y trouver rien qui ait trait soit aux voyages de ce troubadour, soit à deux auteurs de ce nom. La pièce qui a été imprimée dans le volume \ de M. Raynouard / nouvellement publié est celle qui contient le plus de détails. Il y est question du Poitou et c'est aussi dans cette pièce que se trouve l'allégorie de l'arbre. Quant aux variantes du couplet 4me de la pièce imprimée par Rochegude elles sont importantes. Les voici : au lieu de Don, fai cela, qui que sia
le ms. 7225 porte Don, fetz ella, qui que sia
et le mss. 7226 — dis elha ————————

Je suis porté à croire que l'auteur avait fait usage de l'idiotisme fai s'ela, que quelque copiste maladroit aura mis un C en place de l'S et que C se trouvant dans le ms. que Rochegude a suivi, cet éditeur, qui n'entendait pas bien la langue –en aura fait le mot cela en joignant le C à ela. [498v]
En général il faut se défier de Rochegude. rarement il a su prendre les bonnes variantes.

Je vais m'occuper de vous recueillir des notes sur cardinal et des fragments inédits.

Veuillez agréer mes salutations respectueuses.

Dessalles (ms. 5934, f. 498)

L'examen très succinct des brouillons d'Émeric-David montre à quel point les matériaux de Sainte-Palaye ont pu être précieux pour ses recherches. Sans cesse cités, d'une commodité certaine pour se repérer dans la tradition manuscrite grâce à leurs sigles, tout laissait augurer leur emploi et leur citation dans les nouveaux tomes de l'*Histoire littéraire de la France*. Mais cela n'a pas été le cas, et comme Émeric-David ne mentionne jamais dans ses articles les sigles des recueils de l'académicien, les copies disparaissent peu à peu des esprits, ou du moins de ceux des lecteurs. Du point de vue du système de classement, l'oubli est regrettable. Il faudra attendre les travaux de Meyer pour qu'un nouveau système fondé sur les bibliothèques de dépôt des manuscrits soit proposé (1871, 41).

Mais du point de vue des techniques éditoriales, l'avis est certainement différent. La citation des manuscrits médiévaux (politique commune à tous les articles quel que soit leur sujet) plutôt que celle des recueils modernes, s'explique sans doute par le progrès des techniques qui ne s'arrête pas. De toute façon, il était déjà acté à l'époque de Sainte-Palaye qu'il valait toujours mieux consulter le témoin le plus ancien pour se prémunir des corruptions éventuelles des copistes plus récents (Gossman 1968, 229). Bien sûr, on arguera qu'Émeric-David ne suivait pas entièrement ce principe, si c'est bien celui-ci qu'il a en tête, puisqu'il empruntait des éditions faites par Raynouard et Rochegude. Mais ces sources étaient, en fin de compte, beaucoup plus accessibles pour les lecteurs que les manuscrits du provençaliste. Présentant au public son patrimoine littéraire, le rédacteur avait intérêt à lui souffler des références accessibles.

1.3 *L'Histoire littéraire* : une source pour la réception romanesque

On suppose que c'est sans doute aussi pour cette raison que l'*Histoire littéraire*, de son côté, demeure une source stable dont aucune critique ne vient effriter la postérité. En dépit de sa mauvaise qualité, de ses manques et de ses défauts, l'ouvrage de Millot est accessible aux lecteurs des premières décennies du siècle car il a été publié ; et sa lecture ne nécessite aucune compétence linguistique ni paléographique. Ce qui représentait et représente toujours les grands défis du médiéviste (Corbellari 2014, § 9), dont l'abbé s'était débarrassé en choisissant « de faire connoître les idées plutôt que le style des troubadours » (Millot 1774, 309).

Par ailleurs, il ne faut pas non plus ignorer la dimension plaisante à laquelle la réception de Millot se rattachait malgré sa volonté de produire un ouvrage instructif. Dimension qui n'a pas du tout échappé aux érudits du début du XIXe, âge d'or du genre troubadour selon Jacoubet

où littérateurs et savants « fraternisent encore et on peut dire s'épaulent » (1929, 48). Ces mêmes hommes qui décrivent l'*Histoire littéraire*, on s'en souvient, en ces termes :

> les vies de ces poètes esquissées par Nostradamus, augmentées et rectifiées par Millot (1824, 195).

En outre, le genre troubadour a complètement achevé d'abattre les frontières entre production érudite et production artistique. L'exigence historique de l'érudition s'allie toujours « au goût de l'agréable », d'où la tentation de la supercherie littéraire caractéristique du début du romantisme. Le public est accoutumé à la mystification qui, d'ailleurs, lui plaît (1929, 222-223). La réception de Millot, bien éloignée des préoccupations philologiques et davantage orientée vers la réécriture, a donc de quoi nourrir la poursuite du genre troubadour ou le premier romantisme français du début du siècle. À la fois romanesque et instructive, l'*Histoire littéraire* fournit un terreau riche pour nourrir de nouvelles formes de réceptions consistant, comme elle, en la réécriture, l'imitation, la création.

Mary-Lafon (1810-1884) ne manque pas de citer Millot, à côté de Raynouard et Sismondi, dans l'introduction de son roman *Bertrand de Born*, bien représentatif de la vogue troubadour en plus d'être influencé par le style de Walter Scott (Martel 1982, 58).

Millot est aussi une des sources des récits de *La Gaule poétique* (1819, t. 1, 11- 14) de Louis-Antoine-François de Marchangy (1782-1826), particulièrement bien inscrits eux aussi dans la vogue troubadour. Et même lorsque ni l'abbé ni Nostredame ne sont cités, la trace des cours d'amour, si propices à la rêverie, ressurgissent toujours par l'intermédiaire d'autres auteurs.

> De charmans concerts ont ravi l'Occitanie et la Provence. Des générations d'Amphions et d'Orphée se rendent sous les rameaux du melèze et du térébinthe, où siège la cour souveraine que préside la Beauté (2), et lui font entendre la ballade et les plaidoyers d'amour. Non, jamais la flûte des bergers du Ménacle et du Sténiclare ne soupira de plus doux airs que la lyre de ces poëtes amans et guer[14]riers […] (t. 1, 13-14)

Les *Mémoires de l'ancienne chevalerie* de Sainte-Palaye sont relativement bien citées par l'auteur. Mais le plus intéressant reste la référence du manuscrit d'Urfé consulté par Sainte-Palaye (recueil **G**) :

> […] les manoirs féodaux, et les castels hospitaliers où les pélerins, les preux, les écuyers, les pages et les damoiseaux contaient leurs aventures de guerre et d'amour à la lueur des brasiers (3) \\ (3) Manusc. D'Urfé, poés. prov., pièce 980, rapportée par Sainte-Palaye, t. 2. […]// (21)

Néanmoins, c'est surtout dans le volume 7, dans le trente-deuxième récit « des troubadours et des trouvères » pour être exact, que les références aux provençalistes faisant autorité

s'accumulent : Murator, Brunetto Latini, Duchesne, Fauchet, Papon, Sainte-Palaye, Nostredame Millot, Ginguené, Barbazan et même Fabre d'Olivet. Habilement construit du point de vue narratif, le récit met en scène un convoi de troubadours qui, parcourant les routes en discutant d'amour, abordent toutes sortes de monuments et de lieux propices au récit de leurs légendes pour ne pas dire de leurs *vidas* et *razos*. Par exemple, leur groupe rencontre un jour un cortège de dames : voici l'occasion de montrer que les troubadours déclarent des propos d'amour aux dames puis soupirent, rêvent, demeurent pensifs lorsqu'elles s'éloignent. Une autre fois, les poètes croisent une statue de Raimond Jordan (BEdT 404) rappelant que la dame de celui-ci mourut pendant qu'il était parti en guerre. Le convoi progresse encore jusqu'au château de Phaine aux pièces décorées de vitraux et de tapisseries représentant les portraits des troubadours les plus célèbres : nous lirons ici la légende de Jaufre Rudel (BEdT 262) et de son amour de loin (Jacoubet 1929,73-78).

> L'intérieur du château ne présentait pas de moins agréables métamorphoses. Au lieu de grilles qui fermaient les fenêtres, on ne voyait que les châssis de vitraux en losange, sur lesquels on avait tracé, en diverses couleurs, des devises et des rébus d'un sens amoureux. La grand'salle, naguère lambrissée de sanglantes armures […] était ornée des portraits les plus célèbres du 12e siècle […] [72] L'image de Geoffroi Rudel attirait principalement les regards dans cette galerie. [73] Ce seigneur était devenu tout-à-coup amoureux de la princesse Mélinsende, alors en Palestine, sur ce qu'il avait entendu raconter à des pélerins de ses vertus et de ses grâces (1). \\ Mélinsende, ou Mélisende […] Geoffroy Rudel en devint amoureux, et ce que je raconte de ce Troubadour est fondé sur des faits dont Millot reconnaît l'authenticité, quoique toujours en garde contre la fable. Voyez sa Dissertation en ce sujet, t. I, pag. 85, et suiv. // (Marchangy 1817, 71-73)

1.3.1 *L'histoire littéraire* des troubadours et l'œuvre de Fabre d'Olivet

Mais l'exemple le plus probant de cette réception est sans aucun doute la production d'Antoine Fabre d'Olivet, en ce qu'elle illustre à la fois le pouvoir créateur de la réception romanesque des troubadours et la caractéristique propre du genre troubadour : la supercherie littéraire (Jacoubet 1929, 142). Né le 8 décembre 1767 à Ganges, il fait ses études à Paris et voyage aux Pays-Bas et en Rhénanie. Comme Émeric-David, il ajoute à son patronyme celui de sa mère pour ne pas être confondu avec Fabre d'Églantine. Actif en politique en 1789, il écrit l'appel du 1er juillet réclamant la délivrance des Gardes françaises et rédige aussi des pièces révolutionnaires, qui sont jouées et remportent un certain succès, comme son *Génie des Nations* par exemple (Michaud 1985, 431). La pièce sera représentée 200 fois selon les témoignages (Lafont 1982, 41). Il renonce à l'activité politique en 1791 à la suite de la dénonciation et de l'arrestation de Louis XVI à Varennes, et réprouve fermement les agissements de la Terreur (1793-1794) et de Robespierre. Son emploi au ministère de la Guerre lui assure un moyen de subsistance assez sûr qui lui permet en parallèle de mener une carrière littéraire (ibid.).

Fabre d'Olivet est effectivement passionné par l'art et les belles-lettres. Auteur érudit d'ouvrage sur les langues, il est aussi reconnu en tant que poète, même si l'estimation de la qualité de ses œuvres varie d'un chercheur à l'autre : « grand poète » pour Donnadieu (1980, 38), « poète de la plus haute importance » pour Lafont et Anatole (1970, 518), son mérite doit cependant être modéré pour René Nelli (1979, 151) — « il n'a point, en poésie, dépassé le niveau du médiocre » — et Jean Marie Petit (1991, 452). L'activité poétique est constante tout au long de la vie de l'écrivain. À peine âgé de 20 ans, il compose un premier poème titré *Força d'amor* qui ne sera publié qu'après sa mort.

En 1799, il publie son premier roman troubadour appartenant à la vogue troubadour qui a encore cours à ce moment-là : *Azalaïs et le gentil Aimar*. L'ouvrage repose sur une supercherie littéraire inspirée du travail du poète et instituteur écossais James Macpherson (1736 - 1796).

Ce dernier avait prétendu en 1761 avoir découvert, pendant un voyage, des poèmes en ancien gaélique, rattachés à la mythologie irlandaise et à l'épopée de Fingal. Il publie alors un premier ouvrage présenté comme la traduction de ses trouvailles : *Fingal, un Ancien Poème épique en six livres, ainsi que plusieurs autres poèmes composés par Ossian, le fils de Fingal, traduit de la langue gaélique*. La publication est suivie quelques années plus tard, en 1763, par un autre poème épique en huit chants : *Temora*. En 1765, enfin, toutes les œuvres de l'ancien barde Ossian sont publiées dans une édition complète, *Œuvres d'Ossian*, que les lecteurs français peuvent lire grâce à la traduction en deux volumes de Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur (1737-1788) diffusée en 1776. Avant celle-ci était parue celle de Cesarotti dès 1763 (Degout 2019, § 9). Ces publications rencontrent un certain succès sur le continent notamment chez Turgot, Diderot, Madame de Staël, Hume et même Goethe. Le succès est tel que dans les années 1820, on se souvient encore de ces œuvres ; Musset y fait même écho dans sa « Ballade à la lune » de 1826 (§ 10). Mais, en réalité, ces traductions ne sont qu'un leurre, la plupart d'entre elles ont été composées par Macpherson lui-même. Ce qui, paradoxalement, n'assombrit pas l'engouement du public pour l'œuvre qui se répand partout (Gury 1991, 472).

S'inspirant de ce modèle, Fabre d'Olivet,[342] dans son avertissement, présente lui aussi son ouvrage comme une traduction française d'un poème composé originellement en occitan médiéval. Il aurait fortuitement trouvé ce manuscrit, d'après ses dires, parmi les documents que

[342] Deux ans plus tôt, il y a eu un pendant féminin à la supercherie de Fabre d'Olivet : *Poésies inédites de Marguerite-Eléonore Clotilde de Vallon et Chalys, depuis Madame de Surville, poète français de XVe siècle* (1827). La supercherie a vite été démasquée. Raynouard comparait l'éditeur de ces *Poésies* à Fabre d'Olivet et Chatterton. (Jacoubet 1929, 148)

des foules détruisaient pendant la mise à sac d'un château au moment des troubles révolutionnaires.

> L'histoire provençale dont je donne la traduction, est tombée entre mes mains par un hasard, je ne sais si je dois dire heureux ou malheureux. J'étais, vers les premiers mois de 1792, dans la partie méridionale de la France […] [vij] Un jour qu'une de mes promenades accoutumées m'avait conduit au pied d'un de ces antiques manoirs, et que j'en considérais avec curiosité la situation singulière et la structure gothique, je vis accourir une foule immense de peuple. La destruction du château était résolue […] [viij] Chacun courait pour attraper ces feuilles agitées par le vent, et quelquefois s'en disputait les lambeaux. La curiosité me fit [ix] approcher, et le hasard voulut que quelques manuscrits plus pesans, et lancés avec plus de roideur que le reste, me tombèrent entre les mains. Je les emportai chez moi, où je parcourus sur-le-champ. L'un deux, assez volumineux, relié en parchemin, avec deux agraffes d'argent, me parut mériter plus d'attention que les autres. Les dessins grotesques dont il était rempli, et son écriture gothique, m'embarrassèrent d'abord un peu ; mais après quelque travail, je vainquis cet obstacle, et je parvins à le lire assez couramment. Il m'amusa, et je résolus dès-lors de le traduire en français. (1799, iii-ix)

Le ton est donné et obtient un certain succès dans le sud de la France (Jacoubet 1929, 225). Tant et si bien que l'entreprise est réitérée en 1803. Fabre d'Olivet est alors âgé de 36 ans et publie un poème épique de V chants titré : *Le Troubadour, poésies occitanes du XIIIe siècle.* Il narre les amours de Rose et de Ponce de Meyrueis. Comme la précédente, cette publication est elle aussi circonscrite au genre troubadour. Dans son introduction, après être revenu sur son premier roman troubadour, ainsi que sur les doutes qui ont circulé quant à l'authenticité du texte occitan sur lequel se fondait ladite traduction,[343] il rend compte de la genèse, toute aussi inopinée, de son nouvel ouvrage :

> Un jour un énorme paquet, portant le timbre de Montpellier, m'arriva par la poste : on l'avait affranchi ; précaution toujours [v] essentielle quand on écrit à un auteur. Je l'ouvris, et je vis qu'il contenait plusieurs cahiers ensemble, et portant pour titre : LE TROUBADOUR ; le tout était accompagné d'une lettre […] (1803, iv-v)

Cette fameuse lettre est envoyée par un certain *rescondut* (participe passé de *rescondre* soit *cacher*), dont le sens même du nom n'aura certainement pas manqué de faire sourire les lecteurs de l'époque. Quoi qu'il en soit, cette lettre imaginée par Fabre d'Olivet ne laisse guère de doute sur l'influence du poète écossais.

> Je suis persuadé que ces productions originales, habilement présentées en français et revêtues d'un style convenable, pourront devenir pour les Troubadours du midi, ce que le livre des poésies d'Ossian a été pour les Bardes du nord. (1803, vij)

À ceci près que, comme l'a souligné Kremnitz, le degré de supercherie littéraire est beaucoup moins fort chez Fabre d'Olivet. Dès la page de garde, en effet, la nouvelle œuvre est attribuée

[343] « […] si quelques-uns [iv] doutèrent de l'authenticité de ma traduction, quelques autres, en récompense, y ajoutèrent une foi implicite […] » (1803, iii-iv)

à « FABRE-D'OLIVET auteur d'Azalaïs et le Gentil Aimar ». Une telle affirmation de paternité de l'œuvre en cet endroit désamorce d'avance ce qui va être ensuite raconté, le but de la supercherie n'a donc pas les mêmes intentions que chez les poète écossais (Lafont 1997, 69 et voir Kremnitz 1988). Néanmoins, l'ouvrage s'avère particulièrement important pour le poète et pour l'histoire littéraire occitane. Il lui vaudra, bien plus tard, d'être considéré comme un précurseur des Félibres (Michaud 1977, 430). Et cela n'étonne guère : la « traduction » s'ouvre sur une dédicace à la mère du « traducteur », lui rendant hommage pour être restée fidèle à ses racines et, surtout, pour avoir transmis sa langue occitane à son fils :

> A qui puis-je mieux dédier cet ouvrage qu'à toi, ma Mère ? Toi qui, née dans la patrie des Troubadours, ne l'as point abandonnée pour aller habiter d'autres climats, et qui, fidelle [sic] à leur langage antique, ne l'as point sacrifié au langage orgueilleux de leurs successeurs. C'est toi qui m'as rendu ce langage si cher, puisque c'est de ta bouche que mon cœur en a reçu les premiers élémens, et que c'est sur ton sein que mes lèvres débiles en ont appris les premiers sons. (1803, i)

On décèle bien ici les prémices de ce que nous expliquions en introduction. La réflexion sur l'identité occitane et sur la langue est en travail.

Mais revenons-en à l'usage des troubadours et aux sources du XVIIIe dans ce poème. Il s'agit avant toute chose d'une épopée à l'écriture épico-romanesque, située à la croisée entre la mode troubadour, empreinte de romanesque, et le travail sur l'épopée chrétienne (Lafont 1997, 69-70). Du fait de sa dimension romanesque (rien que la supercherie y participe), on comprend immédiatement pourquoi les sources les moins érudites ont été convoquées et pourquoi elles ont récupéré et développé certains poncifs de la réception de Nostredame, en particulier les cours d'amour (Lafont 1974, 102). Une grande notice sur celles-ci occupe d'ailleurs les pages 98-99.

Sans surprise, les ouvrages de Jean et César de Nostredame sont les sources les plus citées dans l'ouvrage. Le nom de Millot, adjoint d'une épithète assez positive, apparaît une fois en note de bas de page :

> (a) Le judicieux Millot, dans son histoire des Troubadours, attribue ce quatrain à Hugues de Penna, comme un remerciement adressé à la reine Béatrix ; mais il s'est évidemment trompé. Voyez l'histoire de Provence, par César Nostradamus, in-fol. P. 260. (1803, lxij)

Mais le décompte de ces citations ne signifie pas grand-chose dans un ouvrage de ce type. Il est même trompeur : il suggérerait ici que Fabre d'Olivet aurait peu lu l'*Histoire littéraire* et n'y aurait pas eu recours pour nourrir ses écrits. Or, Robert Lafont a bien montré qu'il faut acquérir une quantité de connaissances suffisante sur un sujet pour pouvoir ensuite, dans le second temps de la réception, composer « une fable » (1997, 70). Distinguant deux types de savoir, celui du

pays — personnel, issu de l'expérience du rédacteur, pouvant être lié à la géographie et aux caractéristiques naturelles d'un espace — et celui dit « érudit » — extrait d'ouvrages rédigés par des savants ou provenant de la fréquentation des textes—, il identifie la publication de Millot comme la source savante principale de l'écrivain pour les troubadours, et les *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* de Sainte-Palaye pour la civilisation médiévale (ibid. 70 et 72).

Autant dire donc, avec cette deuxième source, que Fabre d'Olivet ne pouvait que produire un ouvrage qui répondrait bien à l'image du Moyen Âge idéalisé de la vogue troubadour cédant le pas, à mesure que les années passaient, au premier romantisme français (voir l'étude de Jacoubet 1929). Comme dans le genre troubadour, l'objectif est moins de faire connaître le vrai Moyen Âge que de fournir aux lecteurs quelque chose de nouveau. Une lecture fondée sur un fond d'érudition truquée, des textes ici en l'occurrence, qui auront subi des arrangements et des remaniements comme des coupes, des modifications, des réécritures, des traductions, etc. (Jacoubet 1929, 36). Et c'est bien ce que propose l'ouvrage en réutilisant la chevalerie idéalisée de Sainte-Palaye, étroitement liée aux troubadours. La trace des *Mémoires* de ce dernier apparaît dès l'avertissement :

> Le règne de la chevalerie eut à peu près la même durée. Ce rapprochement, que personne n'a fait encore, mérite d'être remarqué. Selon le laborieux Sainte-Palaye, l'établissement ne remonte pas au-delà du xvie. siècle (a), et disparaît entièrement sous François Ier. (b) Ainsi les Chevaliers et les Troubadours eurent la même origine et partagèrent le même déclin. Mais il existe entr'eux d'autres traits de ressemblance. \\ (a) Mémoire sur l'ancienne Chevalerie, v. I, p. 66 (b) Ibid. v. II, p. 39. (xviij)

S'ensuit immédiatement une liste des points communs entre troubadours et chevaliers, où l'on reconnait les poncifs traditionnels de la vogue troubadour et qui confirme ce que nous venons d'énoncer.

> Comme le chevalier, le Troubadour avait une Dame, vers laquelle il élevait toutes ses pensées, et qu'il invoquait sans cesse : pour l'intéresser en sa faveur, il faisait parade de son talent poétique, [XIX] comme le guerrier faisait parade de sa valeur. La religion, la guerre, l'amour étaient également les objets sacrés de leur culte ; jamais ni les uns ni les autres ne séparaient ces trois choses étroitement unies dans leur cœur : Dieu, l'Honneur, les Dames. Le Chevalier prêtait le serment de consacrer son glaive à la défense des faibles et des opprimés ; le vrai Troubadour ne devait pas avoir un autre objet à ses chants. Le premier, revêtu de la force, attaquait le puissant injuste ; le second, armé du savoir, confondait le vice et démasquait la perfidie. Avant de parvenir au rang de Chevalier, il fallait subir de longues épreuves, et servir long-tems comme simple Ecuyer ; pour être déclaré Troubadour, il fallait en acquérir le titre dans quelque cour renommée, et paraître d'abord sous le [XX] nom de Jongleur. Les châteaux étaient ouverts aux uns comme aux autres ; on les y recevait avec le même empressement […] » XVIII-XX

Le parallèle entre chevalier et troubadour est même poussé jusqu'à l'usage de gravures, toujours réalisées en adéquation avec la mode troubadour, qui figurent respectivement un chevalier et un troubadour. Chacune occupe une fonction parallèle en ouvrant la première partie pour le chevalier, et la seconde partie pour le troubadour (ceci dans l'édition de 1803-04 chez Henrichs). On ne manque pas d'y remarquer, en passant, l'accoutrement très moderne du troubadour coiffé d'un chapeau haute-forme surmonté d'une plume, et muni d'un luth, de la même manière que son homologue est armé d'une épée.

Illustrations ouvrant les première et seconde partie du *Troubadour Poésies Occitaniques du XIIIe siècle* (Paris : Henrichs, 1803-04), situées sur les pages de garde des deux tomes.

Le souvenir réel, pour ne pas dire l'usage des matériaux de Sainte-Palaye s'arrête là, sauf erreur de notre part. L'académicien est ainsi surtout cité pour ce qu'il enseigne sur cette société féodale idéalisée. Et s'il arrive parfois, au détour d'une phrase, de voir son nom apparaître ou son souvenir ressurgir, c'est pour rappeler au lecteur qu'il fut l'un des rares érudits à s'être astreint à la récolte et à la lecture fastidieuses des manuscrits des troubadours.

> Il est peu de gens de lettres, même accoutumés à parler le provençal et le languedocien modernes, qui puissent les comprendre sans une grande étude. Leur judicieux historien, quoique aidé du travail immense de M. de Sainte-Palaye, et des savantes dissertations de deux Italiens [262] célèbres, Redi et Crescimbeni, n'en est pas moins tombé, en le traduisant en français, dans beaucoup d'erreurs, qu'il lui a été impossibles d'éviter. (261-262)

Une collecte de sources qui a abouti à un gros recueil manuscrit, dont le lecteur pourra s'épargner la lecture en consultant l'ouvrage de Millot.

> La plupart des ouvrages des troubadours, n'ayant point été multipliés par l'imprimerie, se sont perdus. Il ne reste, de tant de choses écrites en provençal, qu'un petit nombre de manuscrits cachés dans la poussière des bibliothèques. Ces manuscrits même sont loin d'être tous intéressans, ainsi qu'on le voit dans l'histoire littéraire des troubadours, extraite de l'énorme recueil que Sainte-Palaye avait de leurs poésies. Ce ne sont presque toujours, que des chansons [ij] frivoles ou des invectives amères. (i-ij)

Rien de très différent, finalement, de ce qu'on peut observer dans les ouvrages plus érudits de l'époque.

Rien ne détonne non plus du paysage éditorial en ce qui concerne la source de Millot qui transparaît en sous-texte et confère à l'ouvrage un certain degré d'érudition en garantissant, à un moment donné dans le processus de création de l'œuvre, une lecture des poèmes médiévaux : « Le texte de *Rose et Ponce* est ainsi parcouru en filigrane d'une connaissance réelle des textes médiévaux » (Lafont 1997, 73). Mais cette lecture n'est évidemment pas celle de Fabre d'Olivet, elle remonte à Sainte-Palaye et n'est atteinte que par le filtre de l'*Histoire littéraire*. Ce filtre lui transmet aussi, malgré la consultation et la citation directe de Nostredame, le texte-troubadours initié par ce dernier : « […] l'abbé Millot est toujours là et derrière lui Jean de Nostredame. Le tome II, la Cour d'Amours, reprend le mythe romanesque en le truffant d'interprétations libres des troubadours. » (Lafont 1982, 42). Autant d'éléments qui, en fin de compte, semblent conclure que l'*Histoire littéraire* n'a servi, dans le cas présent, que de catalyseur à la réception romanesque, qui, de son côté, trouve dans la vogue troubadour et le romantisme naissant de formidables formes et moyens de renouvèlement.

Fabre d'Olivet mêle en effet aux traductions des poèmes des troubadours, celles de Peire Vidal (BEdT 364) par exemple, ses propres inventions. Certes, les créations du poète sont en français, mais Jean de Nostredame n'avait pas fait différemment en pastichant lui aussi les vies des troubadours. Surtout, les imitations de Fabre d'Olivet sont si semblables aux traductions remaniées et arrangées auxquelles le public est accoutumé que, finalement, ce dernier devient lui-même un troubadour moderne confondant dans sa production un fond de *trobar* et des éléments de style attendus par le public. D'où les astucieuses formules d'Henri Jacoubet et Marchangy : « le genre troubadour déguisé en vrai troubadour » (1929, 227), « imitation de poésies occitaniques » (Cellier 1998, 92).

Ainsi, parallèlement à ce que Raynouard, Rochegude et les rédacteurs de l'*Histoire littéraire de la France* accomplissent en publiant les textes des troubadours, quelques années

plus tard, l'œuvre de Fabre d'Olivet, sans volonté de nuire, bat en brèche le travail opéré par la réception savante. Travail abattu par Sainte-Palaye et ses prédécesseurs, et perpétué par tous les érudits que nous avons cités ci-dessus et qui poursuivent l'entreprise de cette réception savante en rétablissant à la place du texte-troubadours le texte des troubadours. Et à l'objection qui arguerait que le lecteur pourrait déterminer à la lecture ce qu'il faut attribuer à la plume de Fabre d'Olivet ou à celles des anciens troubadours, Lafont rétorque : « en 1803 un Parisien, qui ne fut pas passé par l'atelier de Lacurne de Sainte-Palaye, maintenant d'ailleurs refermé ou oublié, ne le pouvait pas. » (42).

2. 1850- 1900 : la source Sainte-Palaye à l'épreuve des progrès de la philologie

Une page se tourne dans le courant de la décennie 1840 avec la disparition de Raynouard (27 octobre 1836) puis de Fauriel (15 juillet 1844). L'élève du premier, François Guessard (29 janvier 1814-7 mai 1882) assure une courte transition entre cette première génération de pré-romaniste et celle de la deuxième moitié du siècle : notamment Paul Meyer (57 janvier 1840 - 7 septembre 1917) qui fut son élève. Il le remplacera à l'École des Chartes en 1869, alors qu'il ne sera pas encore professeur titulaire de philologie (Ridoux 2001, 30 et 42).[344]

Le philologue Paulin Paris (25 mars 1800- 13 février 1881) assure à peu près le même rôle : « Paulin Paris fut avant tout un initiateur » (Paris 1882, 20). Influencé par le premier romantisme français et les idées diffusées par Madame de Staël dans son essai *De l'Allemagne*, il est issu d'une famille monarchiste et catholique. Il considère l'époque médiévale de même que la religion comme le terreau de l'unité française, une posture paraissant, somme toute, assez réactionnaire pour l'époque (Biu 2007, 78). Toujours est-il que dans cette conception, la philologie figure un outil propice et nécessaire à la construction historique, idéologique de la France (Bähler 2004[b], 233) ; et l'étude de la littérature médiévale, en particulier les textes du XII[e] siècle, permet de mettre en exergue ce qui constitue l'identité nationale française (Biu 2007, 79).[345]

Beaucoup plus fortement que dans la première moitié du siècle, la littérature, comme tout le reste des arts, est appréhendée par le prisme des catégories nationales. Cette lecture atteint son paroxysme avec la génération suivante, notamment chez Gaston Paris (1839 - 1903) : l'idée de la nation motive tout projet philologique quel qu'il soit. Son concept, qu'il ne faut pas confondre avec le nationalisme, tire encore ses fondements des idéaux romantiques développés par Madame de Staël et Goethe (1749 -1832), où la nation serait d'autant plus vigoureuse et

[344] La mère de Guessard décède cette année-là, ce dernier se retire en Normandie pour faire son deuil.
[345] « [le] système idéologique conditionne le rôle qu'il assigne aux recherches menées en littérature médiévale. Celle-ci n'est pas étudiée en tant que telle, mais d'une façon utilitariste : elle assure la perpétuation du souvenir […] »

rayonnante qu'elle se réinventerait en assimilant et s'inspirant des littératures étrangères : au fond il ne s'agit que de la notion de *Weltliteratur* (Bähler 2007, 96-97).

Néanmoins, ces entreprises philologiques, et plus globalement les sciences humaines, souffrent d'un retard considérable à côté de celles effectuées en Allemagne. Ernest Renan (1823 - 1892) et Émile Littré (1801 - 1881) le constatent au cours des années 1840 (Corbellari 2021, §12). Jusqu'aux travaux de Gaston Paris en effet, les érudits n'emploient pas la méthode historico-comparative (Biu 2007, 83), mise au point par Franz Bopp pour mettre au jour l'origine commune du sanskrit, du persan, du grec, du gothique et pour étudier l'indo-européen (*Grammaire indo-européenne* en 1833-1852) (Bergounioux 1994, 17). Méthode qui a été utilisée par Friedrich Diez dans sa *Grammaire des langues romanes* (1836-1844) et qui, ainsi, lui vaut le titre de « père de la philologie romane ».[346] Comme Sainte-Palaye, Raynouard, Rochegude et Guinguené, les passeurs de ce milieu de siècle, en particulier Paulin Paris, dépouillent des manuscrits et éditent des textes. Tous ces travaux ne disposent pas encore d'introduction linguistique ni de glossaire mais des introductions historiques et littéraires, ce qui est, somme toute, déjà particulier à côté des autres éditions cette époque (Biu 2007, 84).

Pour autant, toutes ces publications ne sont pas dénuées d'intérêt. Paraissant au fil des années, elles participent à l'émergence de la nouvelle discipline de l'histoire littéraire et à la reconnaissance du médiévisme. Un cadre institutionnel se forme peu à peu, offrant aux nouveaux philologues des conditions d'exercice favorables. On confie en 1841 une chaire de « langues et littératures de l'Europe méridionale » à Edgar Quinet (1803-1875). Puis, en 1853, est créée une chaire de « langue et littérature française du Moyen Âge » pour Paulin Paris. Il ne manque plus aux philologues français, comme le pressent Paulin Paris, que de se former aux nouvelles méthodes élaborées en Allemagne les décennies passées. Méthodes qui leur font encore défaut parce qu'ils ne parlent pas allemand (Bergounioux 1994, 23 ; Biu 2007, 83) [347]

> En somme Guessard était un érudit remarquablement doué à qui il n'a manqué pour tirer complètement parti de ses heureuses qualités qu'un peu plus de persévérance et une connaissance de l'allemand, qui du reste faisait défaut à presque tous les hommes de sa génération (Meyer 1882, 455)

[346] « […] Diez sera ainsi le fondateur de la philologie romane, au sens vraiment scientifique du terme, discipline généraliste que seuls les Italiens, à partir de la fin du XIXe siècle, cultiveront au même degré que les Allemands (l'Allemagne et l'Italie, ayant fait leur unité en même temps, ont en effet dès cette époque noué des affinités scientifiques toutes particulières). » (Corbellari 2021, §8)

[347] « Comme presque tous les érudits français, Guessard n'avait pu prendre connaissance de la *Grammatik des romanischen Sprachen* de Diez dans sa version première (1836) et la traduction n'interviendra que dans les années 1870 à l'initiative de Gaston Paris. » (ibid. Bergounioux)

C'est la raison pour laquelle Paulin Paris envoie son fils parfaire ses études à Bonn et Göttingen en Allemagne, où enseigne précisément Diez. Gaston Paris ramènera en France, comme un genre de *translatio studii* (Biu 2007, 84), un précieux savoir philologique qui permettra non seulement à la philologie de se constituer comme une vraie science, mais aussi de s'institutionnaliser (Corbellari 2014, **§** 23). Dans la décennie 1860, la formation en Allemagne deviendra même une étape convenue dans la formation des philologues (Corbellari 2021, **§** 13), avant que la guerre franco-prussienne de 1870, conclue par la perte de l'Alsace-Lorraine et plus de 140 000 morts du côté français, n'aboutisse à l'émergence d'un sentiment anti-germanique, dont les conséquences malheureuses sur le plan scientifique mettront fin à cette période d'émulation.

2.1. La source Sainte-Palaye à l'épreuve de la nouvelle philologie pour les troubadours

Jusqu'à cette date la philologie française ne va cesser de progresser, inspirée par l'exemple allemand que Gaston Paris insuffle à la discipline (Corbellari 2021 § 13).[348]

Né à Avenay dans la province de la Champagne le 9 août 1839, il demeure à Paris pendant toute sa carrière. Sous l'influence de son père, il passe plusieurs années en Allemagne pour parfaire sa formation : une première à Bonn où il rencontre Friedrich Diez et une deuxième à Göttingen. De retour en France en 1858, il intègre l'École impériale des chartes et suit des études de droit. En 1862 il soutient une première thèse titrée : *Étude sur le rôle de l'accent latin*, suivie trois ans plus tard d'une thèse de doctorat, l'*Histoire poétique de Charlemagne*, grâce à laquelle il remporte le prix Gobert de l'Académie des Inscriptions (Bähler 2007, 94). Il y sera élu en 1876 avant de l'être aussi, dix ans plus tard en 1896, à l'Académie française.

Sa carrière d'enseignant débute en 1866-67, lorsqu'il devient professeur de grammaire historique de la langue française au sein des cours libres rue Gerson. Il devient répétiteur l'année suivante à l'École pratique des hautes études puis directeur des conférences de langues romanes. Trois ans plus tard, il succède enfin à son père au Collège de France à la chaire de littérature française médiévale. (Bähler 2004[b],124-135).

Sur le plan scientifique, Gaston Paris se distingue de son père, Fauriel et Raynouard, en ce que sa génération, après le retour au Moyen Âge opéré par les premiers romantiques, aspire maintenant à considérer cette époque, vue jusque-là tantôt comme barbare tantôt comme âge d'or, avec davantage de réalisme et d'objectivité (Biu 2007, 76). Le style troubadour, filtre d'hybridation entre érudition et création littéraire par lequel on examine la littérature médiévale (Jacoubet 1929, 47), ne satisfait plus : elle prédispose essentiellement la réception à une forme

[348] « Gaston Paris est ainsi le premier médiéviste français à introduire dans son pays la rigueur philologique développée outre-Rhin. »

fictionnelle, romanesque où l'imagination occupe une place de premier ordre. Rejetant le factice du style troubadour, on désire maintenant retourner aux textes originels pour connaître le Moyen Âge et sa littérature tels qu'ils furent vraiment et non plus seulement tels qu'ils sont dépeints depuis la fin du XVIIIe siècle (Biu 2007, 77 et ibid. Jacoubet)[349] :

> Encore du moyen âge, toujours le moyen âge ! Qui me délivrera du moyen âge, de ce moyen âge qui n'est pas le moyen âge ! moyen âge de carton et de terre cuite qui n'a du moyen âge que le nom. — Oh ! les barons de fer, dans leur armure de fer, avec leur cœur de fer, dans leur poitrine de fer ! […] Ah ! barbouilleurs ignorants qui croyez avoir fait de la couleur pour avoir plaqué rouge sur bleu, blanc sur noir et vert sur jaune, vous n'avez vu du moyen âge que l'écorce, vous n'avez pas deviné l'âme du moyen âge, le sang ne circule pas dans la peau dont vous revêtez vos fantômes, il n'y a pas de cœur dans vos corselets d'acier […] Donc, à bas le moyen âge tel que nous l'ont fait les faiseurs […] ! Le moyen Age ne répond à rien maintenant, nous voulons autre chose. Et le public, voyant que les feuilletoniste aboyaient au moyen âge, se prit d'une belle passion pour ce pauvre moyen âge […] Le moyen âge envahit tout, aidé par l'empêchement des journaux : — drames, mélodrames, romances, nouvelles, poésies, il y eut jusqu'à des vaudevilles moyen âge, et Momus répéta des flon-flons féodaux. (Théophile Gautier 1881 [1835], 17)

Gaston Paris partage ce besoin de vérité (Salverda de Grave 1938, 210)[350]. Il cherche à faire évoluer la philologie française en lui faisant acquérir un vrai statut de discipline historique. Pour ce faire, il faut d'après lui :

- définir son objet d'étude,
- encourager l'usage systématique de méthodes précises et définies,
- déterminer, enfin, son mode d'argumentation (Bähler 2007, 96).

Contrairement à ce qui se pratique en Allemagne, l'objet de la philologie française est avant toute chose la littérature médiévale (Bähler 2004^b, 292-293), que l'on cherche à faire connaître auprès des lecteurs et à faire apprécier telle qu'elle est. Remaniée dans les publications de la *Bibliothèque universelle des romans*, pastichée dans le *Troubadour*, source d'inspiration dans les romans-troubadour ou roman-feuilleton (comme dans *Bertrand de Born* de Mary-Lafon [1839]), le verdict est sans appel : la vraie littérature médiévale est encore étrangère au public.

> Tout ce qui touche au Moyen Âge est d'une telle insuffisance qu'on peut le considérer comme n'existant pas […] ce n'est pas ainsi qu'il convient d'écrire l'histoire des lettres à une époque comme la nôtre ; il faut renoncer à ces abstractions sans fondement, à ces partis pris d'admiration exagérée, à cette méthode hautaine et superficielle (cité dans Salverdade Grave 1938, 228)

[349] « Cette même érudition va, avec la sympathie du public, confronter sans ménagement le Moyen Âge déformé, dont on avait l'illusion, avec le Moyen Age vrai, dont elle puise aux sources l'image exacte. Alors ceux mêmes qui auront été initiés par le travail d'adaptation de Tressan et de ses émues feront bon marché de ces fictions démasquées et le moyenâgeux périra sous les coups du médiévisme. »

[350] « Le trait dominant de l'esprit de Gaston Paris, c'était le besoin de la vérité, acquise au prix d'efforts désintéressés. »

Plutôt, donc, que de conserver une approche classiciste de la littérature en toute conformité avec la tradition belles-lettriste française, les « nouveaux philologues » prônent à présent le recours d'une approche historique des textes. Une approche telle que l'étude d'une littérature est opérée en tant qu'étape dans son histoire (Salverdade Grave 1938, 226) ; et l'étude de la littérature est inséparable de l'étude de la langue où, là aussi, le travail consiste à

> apporter des faits nouveaux, […] les coordonner et […] les grouper et […] ne pas encore en tirer des conclusions sur la langue en général, ni de chercher à expliquer les changements phonétiques par des considérations autres que purement linguistiques : « les raisons qui ont déterminé les modifications successives des sons nous échappent absolument ; on les trouvera peut-être un jour, quand la psychologie et la physiologie auront fait des progrès que nous soupçonnons à peine, mais ce que nous pouvons voir dès aujourd'hui, c'est qu'elles appartiennent à un moment particulier de la durée, où d'une circonstance que nous est inconnue leur a donné le moyen de produire leur effet ». (ibid. 215)

Ce qui revient à s'intéresser au sens précis du texte plutôt qu'à la transmission de procédés rhétoriques et les valeurs esthétiques de ce dernier (ibid., 293). Ce programme est précisément celui qui sera appliqué dans les revues que fondera le philologue : la *Revue critique d'histoire et de littérature* (1865-1935) et la *Romania* avec son grand ami Paul Meyer (1840-1917).

Par ailleurs, contrairement aux premières générations d'érudits et de philologues du siècle, Gaston Paris n'apprécie pas la littérature dite courtoise et sa poésie (Bähler 2004[b], 555). Ce désintérêt a partie liée avec l'idée de *nation* qui constitue « l'horizon de référence tant conceptuel qu'émotionnel » de tout son travail (Bähler 2007, 96). Par *courtoise* il faut, bien entendu, entendre *littérature des cours* (Kelly 1987, 305)[351] qui, bien que laïque — le détail compte pour Gaston Paris fermement anticlérical[352]— exclut aussi une partie de la population

[351] « P.'s use of the term *courtois* as applied to society, poetry, and love. Early on, P. spoke of *courtois* poetry as that intended for *courtois* society (1866: 23-27). Although society and poetry are not *courtois* in the same way, both uses of the word have the basic meaning of "sophisticated" as opposed to "popular". P. stresses that *courtois* poetry is not necessarily superior to the popular, and he believes that it tended to become more artificial, or excessively refined, the more it was removed from "*la grande source populaire*" (1871 : 2-3). After P. arrived at his idea of amour *courtois*, he did not confuse it with poesie courtoise. Poésie courtoise did not become for him a shorthand expression for *poésie de l'amour courtois*, in the way that "courtly literature" for many persons today means "courtly-love literature." In P.'s view, as we have seen, the *courtois* society of the South stimulated the troubadours to produce poetry that was *courtois*; but the love that much of this poetry dealt with did not have all of the features of *amour courtois*, or "codified love," as he describes it in 1883. »

[352] Gaston Paris distingue en effet deux littératures : celles de clercs et celle des laïcs, appelée vulgaire, telle qu'on peut la voir dans les chansons de geste, qu'il assimile à celle du peuple (Bähler 2004[b], 542-543). Et, d'après lui, seul le peuple et sa littérature portent en eux les constituants de l'identité nationale d'un pays. Les clercs ne produisent qu'une littérature artificielle et religieuse (ibid. 544). « Tout nous invite évidemment à mettre en rapport cette représentation des deux groupes socioculturels avec les convictions politiques de Gaston Paris, et à admettre ainsi une surdétermination, plus ou moins consciente mais tout à faire capitale, de la pensée scientifique par la pensée idéologique : à l'instar des clercs modernes – rappelons que le philologue est farouchement anticlérical -, les clercs médiévaux figurent de toute évidence un milieu réactionnaire, tandis que les laïcs, de leur côté, incarnent les principes libéraux chers au savant. » (ibid. 545). « Ce qui est important dans notre contexte est que l'intérêt de Gaston Paris va principalement à la littérature des laïcs, c'est-à-dire du peuple, pour cette raison que le peuple seul est à ses yeux porteur de l'identité nationale, que c'est à travers le peuple seulement qu'a lieu le développement

médiévale et désunie par conséquent la « nation » du point de vue culturel (voir sur ce sujet Bähler 2004[b], 547-555). Ainsi, motivés par des facteurs idéologiques, les travaux philologiques de Gaston Paris ne concernent que très peu la poésie des troubadours.

Et même si, d'un autre côté, le philologue cultive une amitié avec Frédéric Mistral (voir Leonard 1945 *et* Brunel 1946),[353] son soutien et son intérêt pour l'occitan ne sont pas semblables à ceux de Paul Meyer. Dans un entretien donné à l'*Écho de Paris*, Gaston Paris avait en effet commenté une carte linguistique sur laquelle travaillait la *Société des parlers français* ; le commentaire du philologue n'avait guère enthousiasmé son ami provençal car il niait l'existence d'autres langues sur le sol français (Léonard 1945, 116-17).

> Cette carte […] a pour but de démontrer qu'il n'y a qu'une seule langue de France : le français ; qu'il n'a pas, comme on le croit, un provençal, un catalan, un basque, mais une langue unique qui a subi des modifications, des altérations suivant les climats, les latitudes et surtout la phonétique des différentes provinces. (ibid.)

Pourtant, Mistral s'acharnait depuis longtemps à faire comprendre ou admettre que la variété provençale, en ce qui concerne l'école d'Avignon du Félibrige créée en 1854 (création du mouvement) ou 1859 (parution de Mireille), que la différence entre occitan (variété provençale) et français ne tenait pas uniquement aux différences de terminaison ni aux gallicismes des locuteurs. Dans une lettre, il répondit vivement à son ami en arguant que, si on le voulait, il aurait été aussi facile d'inverser le point de vue dominant, et de prouver par toutes sortes d'arguments que toutes les langues provenaient de la variété provençale. En outre, Mistral considérait le propos de Paris d'autant plus critiquable qu'il n'expliquait pas que les accointances entre les variétés linguistiques du sol français provenaient de leur origine latine commune (ibid. 118). Gaston Paris se racheta auprès de son ami grâce à ses talents d'essayiste et vulgarisateur de la littérature contemporaine de l'époque. Il publia en 1894-1895 dans la *Revue de Paris* un article (« Frédéric Mistral, I. L'homme, II. L'œuvre ») [réédition en 1896] particulièrement intéressant pour comprendre sa perception et sa réflexion sur le mouvement Félibrige. Il en ressort que la cause félibréenne ne l'atteignait pas. Le *provençal* était pour lui la langue du Félibrige mais pas la *lèngo* caractéristique de l'identité provençale que célébrait Mistral. Et le philologue ne s'engage pas sur son devenir : « Quelles que soient les destinées de cette langue devant l'unification grandissante, elle est fixée pour toujours en des œuvres qui l'ont élevée au-dessus d'elle-même […] » (Paris 1896 [1894-95], 163). Quant à la lecture du

libre et spontané de l'histoire. Quant aux clercs, ceux-ci représenteraient un monde artificiel, complètement coupé de l'évolution naturelle de l'histoire, et par là même proprement national. » (Bälher 2004[a], 23)

[353] Même irrité par les positions de Paris sur l'existence véritable du « provençal » en tant que langue, Mistral continuera toujours de dire : « mon ami Gaston Paris » (Léonard 1945, 118)

mouvement Félibrige en tant que tel, Gaston Paris n'adhérait pas au culte de la Provence de l'école d'Avignon,[354] mais y décelait plutôt des préoccupations caractéristiques de la littérature contemporaine de l'époque : les douleurs, les luttes des peuples et leurs espérances (ibid. 132-136).

Et on touche ici la différence fondamentale distinguant Gaston Paris de Meyer vis-à-vis des langues régionales, de leur conception et de leur place dans le paysage linguistique. D'une part, Meyer comprend bien mieux que son confrère la cause de Mistral et sa véritable nature profonde. D'autre part, étant plus spécialisé dans l'occitan médiéval que Paris,[355] Meyer rend, indirectement ou involontairement, à la variété provençale de Mistral un statut sociolinguistique qui s'effrite depuis plusieurs siècles : une langue qui possède une histoire aussi ancienne et prestigieuse que les autres. Autant de raisons justifiant le fait que Gaston Paris ne figure pas parmi la liste des provençalistes successeurs de Sainte-Palaye. Pour récapituler :[356]

- le philologue n'a pas travaillé d'arrache-pied sur la littérature occitane médiévale et, plus spécifiquement, des troubadours ;
- ses travaux, orientés sur la chanson de geste et le français, ne participent pas, ou bien moins, à l'écriture de l'histoire de la langue et de la littérature occitanes pour ne pas dire sa patrimonialisation ;
- même si Gaston Paris lit la littérature occitane de son époque, la suprématie linguistique du français a un poids important qui ne transparaît pas ainsi chez Sainte-Palaye.

Mais pour en revenir aux troubadours, plus que ces derniers ce sont surtout les cours d'amour qui l'intéressent. Comme son père, le savant allemand Ferdinand Wolf (1796-1866), ainsi que

[354] « […] elle [la langue] racontera les gloires et les beautés de la Provence […] et, faits de toutes ces choses, les résumant et les idéalisant toutes, le génie et l'art de Frédéric Mistral. » (Paris 1896 [1894-95], 163).

[355] En bien des points Monfrin dit qu'ils furent complémentaires : « […] ils étaient étonnamment complémentaires : Meyer est provença[266]liste et connaît bien l'italien et le catalan ; d'autre part, il s'oriente très vite vers l'exploration méthodique des bibliothèques à la découverte de textes inédits ou de copies nouvelles d'œuvres déjà connues […] Il avoue volontiers qu'il sait juste assez d'allemand pour utiliser les travaux de ses collègues d'Outre-Rhin […] Gaston Paris, en revanche, est familier avec la langue, la culture, les pratiques universitaires allemandes. […] Plus que par les manuscrits et la chasse à l'inédit, il est attiré par les problèmes littéraires […] » (1988, 265-266).

[356] Nous ne prétendons pas ici que Sainte-Palaye ait manifesté à un moment donné le désir de rendre à l'occitan de son époque un statut et un prestige perdus. Rien ne le prouve. Mais son travail acharné a contribué, comme nous essayons de le montrer ici, au progrès scientifique portant sur l'occitan de même qu'à la patrimonialisation de sa littérature. L'occitan a pour lui une existence réelle, autonome, non liée au français du point de vue linguistique (il ne pense pas que l'occitan serait l'origine du français, ni que le premier serait une déformation de l'autre). En ce sens, il est un provençaliste de notre point de vue. Enfin, les rares mentions de « provençal moderne » qu'on trouve dans les marges des manuscrits de l'érudit demanderaient peut-être à interroger davantage son rapport aux langues régionales, point que nous n'avons pas exploré en profondeur et qui se révèlerait sans doute instructif.

Diez avant eux,[357] Gaston Paris considère qu'elles n'ont pas eu d'existence réelle et qu'elles ont constitué, en fait, de simples amusements de cours.

> Ce que vous dites de la tradition des Cours d'amour plus ancienne que Diez ne l'avait cru, est plein d'intérêt et de justesse. Vous n'entendez pas affirmer cependant que ces cours aient réellement fonctionné. Non ; c'était un jeu des assemblées élégantes fort en usage au XIIe siècle et dont on crut devoir rattacher l'origine aux usages de la cour d'Artus. (ms. HAB Guelf, 504.4 Novi, Nr. 3.69)

Des amusements qui, d'ailleurs, n'ont rien à voir avec des fictions, contrairement à la position actuelle de la recherche. Pour Gaston Paris, plusieurs questions d'amour ont vraisemblablement été débattues :

> Nul doute qu'un des amusements favoris des réunions que présidaient ces belles et peu sévères princesses n'ait été la solution de questions galantes et l'établissement d'un code et d'une jurisprudence d'amour. Que ce ne fussent pas des « cours d'amour » au sens où les modernes ont lourdement pris ce mot, il est, je pense, inutile de le démontrer aujourd'hui. (Paris 1883, 529)

Cinq ans après, il maintient encore cette position dans un de ses articles du *Journal des sçavants* :

> c'est l'opinion, on l'a vu, qu'ont exprimée aussi Vallet de Viriville et M. Louis Passy ; c'est celle que j'ai soutenue moi-même et que je professe encore. M. Trojel a essayé de la combattre et de revenir au moins en partie, quoique avec plus de mesure et de discrétion, à l'opinion de Raynouard. (1888, 727)

Cette étude approfondie du sujet ne le conduit jamais à évoquer l'ouvrage de Millot, quoiqu'il cite Raynouard qui, de son côté, l'évoquait encore dans *Des cours d'amour*. Quant à Sainte-Palaye, un de ses articles le cite en bas de page en référence à son travail lexicographique sur l'ancien français :

> Sur cette expression et le sens qu'elle, voyez l'art. May dans Sainte-Palaye (1883, 499)

Gaston Paris ne mentionne donc que très peu Sainte-Palaye, et sa citation ci-dessus ne concerne pas même la philologie. La remarque n'est pas surprenante. D'une part elle illustre encore davantage ce que nous constations déjà avec Ginguené : les années passent et Sainte-Palaye comme Millot ne constituent plus les sources de références qu'elles pouvaient être au début du siècle. D'autre part, ou surtout, Gaston Paris dépoussière et transforme une discipline pour mettre un terme à de vieilles pratiques que suivait l'académicien des Lumières. Aux yeux d'un nouveau philologue fermement attaché à la nouvelle méthode historico-comparative, les travaux du XVIIIe siècle paraissaient donc probablement dépassés.

[357] « Diez n'y a vu que des amusements de société » (Paris 1888, 727).

Mais enfin, comme le souligne Alfred Jeanroy, Gaston Paris a rapidement abandonné « l'étude des antiquités méridionales à son plus cher et plus anciens collaborateurs » (1903, 258) Paul Meyer. Ainsi, il est moins pertinent de pister chez le premier un souvenir plus moins vif des travaux de Sainte-Palaye sur les troubadours que chez son ami provençaliste, réel successeur de tous ceux que nous avons énumérés jusqu'à présent.

2.1.2 Meyer, provençaliste de la deuxième moitié du XIXe siècle

Jusqu'à l'arrivée de Jeanroy qui reprend en 1891 le flambeau, Meyer fait effectivement office de « grand maître des études provençales en France » dans la deuxième moitié du siècle (Ridoux 2001, 695).

Né le 17 janvier 1840 à Paris, il fait des études au lycée Louis-le-Grand et entre 1857 à l'École des chartes (Cagnat 1919, 231), d'où il ressort en 1861 en tant qu'archiviste paléographe. Avec Gaston Paris, il y est l'élève de Francis Guessard dans le cours de « linguistique appliquée à l'histoire des origines et de la formation de la langue nationale », et il doit à son professeur toute sa formation (Monfrin 1988, 263-264). Il reçoit de lui le goût pour la philologie romane malgré un manque de méthode qu'il déplorera plus tard dans une publication de la *Romania* (Meyer 1882, 455)[358]. Mais ce manque ne l'empêche pas de coqigner avec son enseignant en 1861 l'édition de la chanson de geste *Aye d'Avignon* dans le volume 6 des *Anciens poètes de France*.

Parallèlement, il est missionné cette même année pour inventorier les archives de Tarascon. Cette mission lui permet de rencontrer à Maillane (dans les Bouches-du-Rhône) le poète Frédéric Mistral (1830 -1914) qui avait publié son épopée provençale *Mirèio* en 1859 (Brunel 1946, 100). La même année Meyer commence à collaborer à la *Bibliothèque de l'École des chartes* en écrivant un article sur les anciens poèmes religieux de langue d'oc, qui le spécialise définitivement dans la littérature occitane (Cagnat 1919, 231).

Bons amis, Meyer et Mistral s'alignent sur la défense de la langue occitane. Dès 1862, Meyer commence à écrire au félibre en occitan (plus exactement en variété provençale) — ils entretiennent cette correspondance jusqu'en 1909 (Monfrin 1988, 264) — et l'encourage

[358] « Il expliquait ou faisait expliquer des textes, ordinairement d'après des fac-similés, de sorte que son enseignement se composait d'une suite de remarques détachées. Il y avait là un inconvénient auquel s'en joignait un autre : Guessard ne savait pas l'allemand, et la *Grammaire* de Diez ne fut traduite que plusieurs années qu'il eut quitté l'École. Ses élèves ont donc eu beaucoup à faire pour se mettre au courant d'une science et de méthodes que leur maître n'avait pu leur enseigner. Ses articles critiques, insérés dans les premiers volumes de la *Bibliothèque de l'École des chartes*, sont au point de vue purement littéraire des écrits d'une grande distinction ; au point de vue scientifique ils sont de valeur inégale […] En somme Guessard était un érudit remarquablement doué à qui il n'a manqué pour tirer complètement parti de ses heureuses qualités qu'un peu plus de persévérance et une connaissance de l'allemand, qui du reste faisait défaut à presque tous les hommes de sa génération. »

vigoureusement à rédiger le *Trésor dou felibrige ou Dictionnaire provençal-français*. Plus tard, ils se rendent ensemble aux Jeux Floraux de Barcelone en 1868 organisés par Victor Balaguer (Brunel 1946, 101). Meyer finira même par coucher son compagnon sur son testament en prévoyant de lui léguer, en tant qu'ami le plus cher avec Gaston Paris, son exemplaire du *Lexique roman* de Raynouard. (ibid. 102).

Mais dans l'immédiat, cette rencontre le conforte surtout dans sa spécialisation en littérature occitane. Il inaugure en 1865 un cours sur l'histoire de la littérature provençale à l'École des chartes, et Mistral déplore de ne pas avoir pu assister à sa première leçon. Lui rendant hommage dans une lettre, il écrit :

> Vous êtes plus fort à vous seul que les sept rédacteurs des Fleurs du gai savoir ; vous avez fait de notre vieille littérature une chose vôtre ; vous la tenez dans la main, vous la voyez d'un coup d'œil et vous la ravivez d'un souffle. […] Car, bien que votre préoccupation soit purement scientifique, en restituant à notre langue ses titres littéraires vous donnez une noblesse, un manteau de respect à notre renaissance félibréenne. (Cagnat 1919, 235)

Meyer lui fait expédier en 1866 des exemplaires de son édition de *Flamenca* (première édition en 1865) dont la dédicace, rédigée en occitan, est adressée à celui dont il tient son savoir : son ancien maître Guessard.

> Au vaillant et honoré Seigneur F. Guessard, de la part de Paul Meyer, son disciple, saluts cordiaux et obéissance en toutes choses.
> Beau seigneur et Maître, puisque de vos domaines vous m'avez donné tel fief que je n'en demande pas de meilleur, c'est-à-dire la connaissance du parler provençal, il est juste et raisonnable que je vous en rende grâces et que pour cela je vous assure bon service, comme on doit faire envers son loyal seigneur. Et parce que je ne pourrais pas vous envoyer un plus courtois messager, je vous ai adressé Madame Flamenca, car il est bien certain qu'elle saura vous offrir avec distinction mon hommage. Ores je vous prie, beau seigneur, de vouloir bien l'agréer et d'accueillir la messagère pour l'amour de celui qui vous est parfaitement dévoué (traduction de Boutière 1978, 277)[359]

En 1866 il créé avec Gaston Paris la *Revue critique d'histoire et de littérature* pour publier des articles et des comptes rendus sur la littérature étrangère. Constatant le retard de la France sur le plan scientifique, les deux philologues veulent rehausser son niveau et fondent en 1872 la revue *Romania*, clin d'œil à la *Germania* allemande publiée depuis 1855 à Vienne (Monfrin 1988, 268), dont voici le projet selon son prospectus :

[359] « Al valen et onrat En F. Guessart, de part Paul Meyer, lo sieu disciple, salutz corals et en totas res obezir. Bel senher maestre, pois de la vostra honor m'avetz tal fieu donat qu'ieu melhor non quier, so es la conoissensa del parlar proensal, ben es dreitz e razos qu'ieu vos en renda las merces eus en fassa bon servizi, si com hom deu far a son leial senhor. E per so car plus cortes messatge nous poiria mandar, vos ai tramesa Na Flamenca, que ben es tals que gen vos sabra proferre lo mieu homenatge. Araus prec, bel senher, quel vuelhatz grazir e la messatgeira acuelhir, per amor celhui que vos es totz aclis. Facha a Paris el mes de mai M DCCC LXV » (Meyer 1865)

> L'œuvre que nous voulons entreprendre, si elle est avant tout scientifique, est en même temps nationale… Ce n'est pas que nous ayons l'intention de faire une œuvre de tendance : nous nous maintiendrons avec un soin rigoureux dans la plus pure région de la science impartiale ; mais c'est précisément cette habitude d'impartialité et d'étude méthodique qu'il faudrait substituer pour toujours à la légèreté superficielle, aux vaines préventions qui nous ont fait tant de tort. Pour les peuples comme pour les individus, le premier mot de la sagesse, la première condition de toute activité raisonnée, la base de la vraie dignité et du développement normal, c'est encore le vieil axiome : *Connais-toi toi-même*. » (Roques 1918, 3)

Meyer en assurera la direction jusqu'en 1911 avec plusieurs partenaires successifs dont Gaston Paris et Antoine Thomas (ibid. Roques).

Ses travaux sur les troubadours et la littérature occitane s'enchaînent, de même que les succès, dans la décennie 1870. Il est nommé secrétaire de l'École des chartes en 1872 et remporte la première médaille du concours des Antiquité nationales grâce à son mémoire sur les *Derniers troubadours de la Provence*. En 1874, un autre mémoire sur les *Dialectes de la langue d'oc au moyen âge* lui fait gagner le prix ordinaire du budget. Deux plus tard encore, il remplace Edgar Quinet au Collège de France et explique dans une leçon d'ouverture comment les troubadours ont créé la poésie romane. Enfin, en 1879, il remporte le grand prix Gobert grâce son édition de la *Chanson de la Croisade des Albigeois*. (Cagnat 1919, 240)

Il entre tardivement à la commission chargée de la rédaction de l'*Histoire littéraire de la France*, en 1892, pour succéder à Ernest Renan. Depuis la mort d'Émeric-David, en 1839, la Commission n'avait plus eu de provençaliste en son sein. Meyer est donc chargé de combler les lacunes des précédents tomes dans le domaine littéraire occitan. Il rédige une importante notice sur le *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud qu'il connaît bien : il a en établit le texte Henri Michelant en 1861 (Ridoux 2001, 186). Surtout, il propose des *Notices et extraits de manuscrits* qui correspondent davantage à ses goûts scientifiques : il considère en effet les manuscrits comme des outils indispensables à l'*Histoire littéraire*. Il meurt à 78 ans à Saint-Mandé le 7 septembre 1917, après avoir cédé depuis le mois de janvier de la même année la direction de l'École des Chartes (Roques 1918, 3).

Comme les autres érudits du siècle, Meyer se souvient parfaitement bien de Sainte-Palaye, même si on trouve peu de références de l'académicien dans ses éditions. Son mémoire sur *Les derniers troubadours de Provence* (1871), par exemple, consiste en l'édition de poèmes du chansonnier de Giraud (soit le Paris, BnF fr. 12472, chansonnier **f**), qui ne fait pas partie des manuscrits exploités par Sainte-Palaye dans son travail sur le *trobar*. Il ne l'a pas fait recopier dans sa série de recueils modernes (ms. 3091-3100). On n'est donc guère surpris de ne pas trouver de mention de l'érudit en ce qui concerne ce témoin. Néanmoins, Meyer indique dans son introduction qu'il diffuse aussi en appendice la table d'un autre chansonnier, celui

d'Urfé siglé **R**, qui, d'après lui, « n'a pas été jusqu'à ce jour décrit en détail » (1871, 41). Or, Sainte-Palaye avait fait copier ce *codex*. Il correspond à deux manuscrits et un recueil dans sa série : **G**. Mais l'exploitation de cette source par l'académicien des Lumières n'est pas signalée par Meyer, soit qu'il ne voie pas l'intérêt de mentionner ce fait dans sa note, soit qu'il considère que la copie et le travail de son prédécesseur sur la table de ce recueil ne sont pas utiles pour les philologues de son époque.

Surtout, dans la note de bas de page répondant à ce paragraphe, Meyer expose une proposition de classement des manuscrits d'après une lettre qui, correspondant au lieu de dépôt du manuscrit, permettrait de gagner en place et en efficacité dans le traitement des manuscrits.

> Pour épargner la place je désignerai dorénavant, et notamment dans les tables dressées à l'appendice, les chansonniers par des lettres. Présentement, il ne me paraît pas possible d'arriver à grouper ces recueils par familles (voir ce que je dis à cet égard Arch. des Missions, 2e série, V, 165-6). C'est pourquoi, au lieu d'adopter le classement de M. Bartsch (*Peire Vidal's Lieder*, p. LXXXVI-XVI), qui ne me satisfait pas, ou d'en proposer un nouveau qui ne pourrait guère être plus satisfaisant, je range les chansonniers par bibliothèques, les disposant sous chaque bibliothèque selon l'ordre de leurs n°. Ainsi la question du classement se trouve réservée.

Bibl. Imp.	854	A	Bibl. Vat.	5232	N
—	856	B	Bibl. Chigi	2348	O
—	1592	C	Bibl. Laur.	XLI-42	O
—	1749	D	—	XLI-43	P
—	12472	E	—	XC-26	R
—	12473	F	Bibl. Riccardi	2814	S
—	12474	G	—	2909	T
—	15211	H	Bibl. Este		U
—	22543	I	Bibl. Marc.	XI	V
Bibl. Vat.	3205	J	Bibl. Ambr.	71	W
—	3206	K	—	465	X
—	3207	L	Cheltenham	8335	Y
—	3208	M	Oxford	Douce 269	Z (1871, 41)

Comme on le constate, les sigles proposés par Meyer ne coïncident en rien à ceux que Sainte-Palaye avait établis pour leurs copies modernes. La suite de la note, précisant ce qui a été mis de côté, comme les manuscrits jumeaux ou les copies des exemplaires médiévaux, ne mentionne même pas les copies de l'érudit des Lumières :

> Je néglige le ms. de Bologne, qui est identique à F J, et celui de la Bibl. Riccardi, n° 2981, qui est la copie d'O. — A B C D sont décrits dans le t. I du Cat. des mss. fr. de la Bibl. imp. (je suis responsable des notices d'A et de B). E est le ms. Giraud dont la table sera donnée à l'appendice du présent mémoire. F est, sauf de très-légère différences, identique à A. G (anc. Suppl. fr. 2033, plus anciennement Vat. 3794) n'a pas été décrit, mais, sauf la pagi-[42]nation, la notice de Vat. 3204, donnée par le Dr Grüzmacher peut lui être appliquée. H (anc. Suppl. fr. 683), peu important, sinon pour Peire Cardinal, n'a pas encore de notice publiée. I (La Vallière, ou ms. d'Urfé) [le recueil **G** de S. P.], sera, comme il a été dit plus haut, décrit à

> l'appendice. Les chansonniers des bibliothèques italiennes ont tous été (sauf le ms. d'Este, maintenant en Autriche) décrits par le Dr Grüzmacher, dans l'*Archiv fur das Studium der neueren Sprachen* d'Herrig, de 1862 à 1864, à savoir : J, XXXV, 84 ; K, XXXIV, 418 ; L, XXXIV, 385 ; M, XXXIV, 368 ; N, XXXIV, 141 (cf. des extraits publiés XXXIII, 312 et 434, et XXXIV, 161) ; O m'est connu par une notice de M. Guessard ; c'est l'original du ms. Riccardi 2981, décrit par Grüzmacher XXXIII, 425 ; P, XXXIII, 299 ; Q, XXXV, 363 (publication intégrale) ; R, XXXIII, 407 : S XXXIII, 427 ; T, XXXIII, 412 ; U a été décrit par M. Mussafia, Acad. De Vienne, *Sitzungsberichte* t. LV (1867) ; v, XXXVI, 379 (publ. Intégr. ; cf. une notice paléographique XXXV, 99) ; W, XXXII, 389 (cf. des extraits publiés XXXV, 100) ; X, XXXII, 423 ; Y (ms. de sir Thomas Phillipps) n'a pas encore été décrit ; un certain nombre de pièces dans les *Ged. d. Troub*. de Mahn ; Z, Arch. des Missions, 2e série, v.251. (41-42)

Cette omerta sur les exemplaires de la série de Sainte-Palaye est d'autant plus surprenante que Meyer connaît très bien les chansonniers de son prédécesseur ainsi que son système de sigles. Six ans plus tôt, en effet, il avait signalé dans son édition de *Flamenca* l'existence d'une copie partielle du manuscrit de Modène (**D** et **d**) effectuée par le provençaliste, en précisant son sigle de manuscrit.

> Cette pièce et une autre du même troubadour n'existent que dans le célèbre ms. XVIII. F. 6 de la bibl. Estense, naguère conservé à Modène, mais qui en est sorti avec le duc, et dont on a perdu la trace (voy. Herrig's Archiv. XXXV. 99). La copie partielle que Sainte-Palaye a fait faire de ce ms. (qu'il désigne par la lettre K) ne contient malheureusement que le premier vers de chacune des deux pièces d'Uc Catola ; toutefois nous en possédons, du même Sainte-Palaye une sorte de traduction (Bibl. imp. Moreau, 1586, fol. 23) qui a servi à Millot (*Histoire litt. des Troub*. III, 414). (1865, 422)

Meyer recourt donc volontiers aux matériaux de Sainte-Palaye quand ils lui sont utiles. Ce qui revient à dire, quand les sources médiévales sont inaccessibles car perdues ou égarées. Quant à l'idée de classement des manuscrits par une lettre, la proposition du philologue n'a rien de nouveau : Bartsch avait proposé un autre système en 1857 dans son édition de Peire Vidal (*Peire Vidal's Lieder*) en fonction des matériaux constituant les manuscrits. Meyer ne murît ni ne perfectionne vraiment le classement de Sainte-Palaye. En tout cas, rien ne le suggère et aucune attribution de lettre à un manuscrit de la part de l'érudit des Lumières n'est perpétuée par le nouveau philologue.

Par ailleurs, la note de 1871 mentionne d'autres sources assez récentes par rapport à la date du mémoire. D'ailleurs, l'*Histoire littéraire* n'y figure pas non plus. Deux raisons peuvent l'expliquer. On avancerait d'abord que sa citation n'aurait pas été à propos, puisqu'il ne s'agit pas d'un ouvrage, à proprement parler, de philologie, où le rédacteur s'attarde sur les chansonniers. Et quand bien même Millot aurait consacré une partie de son livre aux manuscrits, c'est là notre deuxième explication, les progrès de la philologie, maintenant révisée et régie par

les méthodes comparatives des cours de Gaston Paris au Collège, aurait certainement rendu cette rédaction obsolète et désuète aux yeux de Meyer.

Si dans sa note de *Flamenca* ce dernier cite encore l'*Histoire littéraire* de Millot c'est, comme on le lit, parce qu'elle conserve de façon accessible une traduction d'un poème que, probablement, les autres sources disponibles ne contiennent pas. Point intéressant, Meyer n'omet pas de spécifier que cette traduction est l'œuvre de Sainte-Palaye ; et il ménage, avant même la citation de Millot, un renvoi direct au manuscrit où est conservée ladite traduction. Non seulement, donc, la référence à la traduction de poème est plus précise que chez les érudits du début du siècle en ce qu'elle rend à Sainte-Palaye la paternité du travail traductif, mais elle établit aussi la même démarche opérée pour les matériaux médiévaux plus anciens : plutôt que de consulter les copies modernes ou les éditions (ici l'*Histoire littéraire*), on préfèrera remonter à la vieille source originelle (le manuscrit de traduction). Rien de différent de ce que Michelet avait préconisé pour les historiens finalement (Biu 2007, 78).[360]

Néanmoins, la référence au travail de traduction de Sainte-Palaye n'est pas du tout systématique. L'examen d'autres travaux de Meyer relatifs au *trobar*, notamment son article « Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours » dans *Romania*, atteste que le philologue renvoie plus volontiers ses lecteurs aux éditions récentes des troubadours. C'est-à-dire à celles qui ont été publiés par des philologues allemands, dont Karl August Friedrich Mahn professeur à Bonn, avec les conceptions scientifiques importées par Gaston Paris,

B. DE BORN	PEIROL.
Ges de far sirventes nom tartz	Dels sieus tortz farai esmenda
Anz lo fauc senes totz afans ;	Lieis quem fetz partir de se,
Tant es sotils mos genhs e m'artz	Qu'enquer ai talan quel renda
Que mes m'en sui en tal enans,	Sil platz, mas chansos e me
E sai tant de sort	Ses respieg d'autra merce,
Que veus m'en estort,	Sol suefra qu'en lieis entenda
Que comte ni rei	E quel bel nien atenda.
Nom forfeiron rei.	(Mahn, *Werke*, II, 21.)
(Stimming, p. 162 ; Thomas, p. 40.)	(1890, 14)

ainsi que celles des érudits français présentés plus haut. Rochegude est particulièrement cité pour ses éditions de textes, elles-mêmes reproduites dans le corps de texte pour illustrer les démonstrations du savant.

[360] « […] Jules Michelet préconise un retour aux sources d'archives pour écrire l'histoire : "Jusqu'en 1830 (même jusqu'en 1836) aucun des historiens remarquables de cette époque n'avait senti encore le besoin de chercher les faits hors des livres imprimés, aux sources primitives, la plupart inédites alors, aux manuscrits de nos bibliothèques, aux documents de nos archives... Aucun historien que je sache, avant mon troisième volume […] n'avait fait usage de pièces inédites". »

R. JORDAN.

Lo clar temps vei brunezir
Els auzeletz esperdutz
Quel fregz ten destregz e mutz [16]
E ses conort de jauzir.
Donc eu que de cor sospir
Per la gensor re qu'anc fos,
Tant joios
Son qu'ades m'es vis
Que folh e flor s'espandis.
(*Parn. occ*., p. 200) (1890, 15-16)

GUI D'USSEL ou P. DE MAENSAC

Estat aurai de cantar
Per sofracha de razo,
Qu'anc ne mi pogui encontrar
En faire bona canso ;
Mas ar'ai cor quem n'assai
De far bos motz e son gai,
Quar ben estai qui sab pauc ben dire
Gen razonar leis cui es obezire.
(*Parn. occ*., p. 304) (1890, 18)

La référence apparaît aussi très souvent en note de bas de page :

Manta gent fas meravilhar, dans le *Parn. occit*., p. 382 (43)

Parn. occit., p. 347 (38)

Plusieurs ouvrages de Raynouard sont également cités pour les éditions de texte qu'ils comportent.

GAUCELM FAIDIT.

Fortz chauza es que tot lo major dan
El major dol, las ! qu'ieu anc mais agues
E so don dei totz temps plaigner ploran
M'aven a dir en chantan e retraire ;

Que selh qu'era de valor caps e paire,
Lo rics valens Richartz, reis dels Engles,
Es mortz, ai Dieus ! quals perd'e quals
dans es !
Quant estrang mot e quant greu per
auzir !
Ben a dur cor totz hom quil pot suffrir.
(Raynouard, *Choix*, IV, 54.) (15)

E quar en aissis poiria
Acabar lur mal ressos,
Que dizon, senher, de vos
Fals Frances que Dieus maldia !
Quan no venjatz la follia,
E quar etz tan vergonhos,
Nom cal plus apert o dia ;
Paratges s'en revenria
Ques perdet totz sai mest nos,
Que neissas no i conosc via.
(*Parn. occ*., p. 392; Raynouard,
Lex. Rom., I, 512.) (16)

Et concernant le lexique, c'est également Raynouard qui est convoqué en tant que référence à laquelle on peut se fier ou que l'on peut contester :

> *Sirventès* est la forme la plus ordinaire ne provençal. On trouve aussi *sirventesc* et le féminin *sirventesca* pris substantivement. \\ Voir, pour ces formes, Raynouard, Lex. rom. V, 238. // (27)

> celle [la *rotruencha*] de Jean Esteve est de 1281. \\ C'est donc à tort que Raynouard a distingué *retroncha* (Lex. rom. V, 80). et *retroncha* (V, 481). C'est à tort aussi qu'il a rattaché *retroncha* et *retronchar* au latin TRUNCARE, et traduit *retronchar* par « retrancher, couper », le sens étant répéter [sic] un vers, qui forme refrain. Sous *retroencha*, Raynouard ne cite que les exemples de Guiraut Riquier. On a vu qu'il y en bien d'autres. (38)

Citons aussi Godefroy pour l'ancien français alors que, comme nous le verrons un peu plus tard, le *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou Glossaire de la langue françoise* de Sainte-Palaye est publié à cette époque.

> M. Godefroy n'enregistre que feyos, plur., d'après une pièce d'archives du Bourbonnais. (55)

À ce stade, on mesure bien l'éloignement de l'érudit des Lumières vis-à-vis des nouveaux philologues des années 1860-70. Un siècle sépare à peu près leurs travaux respectifs : la philologie a progressé, des publications plus modernes et plus accessibles sont apparues. Ce sont elles que le public est amené à consulter pour lire les troubadours, et non de volumineux manuscrits maintenant obsolètes au vu des éditions récentes et des transcriptions que les provençalistes opèrent par eux-mêmes. Comme pour Gaston Paris, aux yeux de Paul Meyer Sainte-Palaye fait aussi partie de l'histoire et n'est plus une référence de premier chef.

2.1.3 Alfred Jeanroy et l'histoire des études provençales

Ce changement de perception est encore plus patent chez Alfred Jeanroy dans la toute fin du siècle et au début du XXe. Ses publications vont constituer non seulement des ouvrages de référence pour les provençalistes qui suivront, mais aussi les premières grandes synthèses des connaissances sur les troubadours (Ridoux 2001 697).

Alfred Jeanroy naît le 5 juillet 1859 à Mangiennes dans la Meuse. Au terme de sa scolarité au Collège de Verdun, il entre à l'École Normale Supérieure en 1878 et obtient l'agrégation de lettres en 1881. En 1889, il soutient une thèse sur l'origine de la poésie lyrique en France. Il obtient la même année un poste de maître de conférences à l'université des Lettres de Toulouse, où il enseigne la langue et la littérature occitanes. Il y officie jusqu'en 1909, date à laquelle il entre à l'université de Paris, et où il restera jusqu'à son départ en retraite en 1934 (Gavel 1954, 205). Comme pratiquement tous ses prédécesseurs provençalistes, il est lui aussi élu à l'institut à l'Académie des Inscriptions (1922). En 1934, il fait paraître deux volumes regroupés sous le titre *La poésie lyrique des troubadours* synthétisant alors les connaissances du temps sur le sujet. Un chapitre de l'ouvrage est une reprise de l'article « Les études

provençales du XVIe siècle au milieu du XIXe » des *Annales du midi* (1931,129-159). Il y dresse un historique des études provençales en fixant Jean de Nostredame comme point de départ de la réception et de l'étude des troubadours pour la France. Son panorama parcourt ensuite l'Ancien Régime pour aboutir à Raynouard en passant, bien sûr, par Sainte-Palaye et Millot. L'objectif est d'expliquer pourquoi la littérature occitane est encore si peu connue à la date où paraît l'article.

Au-delà de l'intérêt purement informatif de cet historique, le seul sentiment de nécessité de rendre compte de l'histoire de la discipline, l'histoire de la réception des troubadours en l'occurrence[361], est chargée de sens. Comme Meyer avant lui, le nouveau provençaliste ne se sent sans doute plus appartenir à la même tradition méthodologique et idéologique que ces lointains érudits ; d'où le besoin de retracer l'histoire de cette discipline et d'expliquer ce qui a constitué l'originalité, les points forts ou faibles de chacun de ses représentants. On lit par exemple au paragraphe de Jean de Nostredame :

> Il avait à sa disposition, pour faire œuvre sérieuse, des matériaux largement suffisants, et notamment trois chansonniers, dont l'un, très voisin du manuscrit Strozzi (dont α est la copie), contenant de nombreuses Biographies [sic]. Mais il était hanté par deux préoccupations qui sont la négation de l'esprit historique et l'amenèrent à mêler de plus en plus audacieusement ses propres inventions à la vérité, celles de rehausser la gloire de sa petite patrie et de flatter la vanité de ses amis ou protecteurs. (136)

Ceux de Sainte-Palaye et Millot se suivent, naturellement. Quoique critique envers le second, Jeanroy reconnaît cependant des qualités à l'*Histoire littéraire* qu'il semble, en fait, attribuer à Sainte-Palaye :

> il [Sainte-Palaye] confiant ses notes concernant les poètes provençaux à l'abbé Millot, membre « des Académies de Lyon et de Nancy », qui en tira prestement trois volumes, qu'il eut au reste la modestie de ne pas signer. [141] […] Dans ce ton dégagé et protecteur, dans sa prédilection pour les anecdotes piquantes et quelques peu scabreuses, dans la complaisance avec laquelle il met en relief le rôle des gens de lettres, défenseurs des droits de la pensée dans un âge de superstition et de fanatisme, on reconnaît en lui le disciple de Voltaire ; dans le style de ses traductions, tantôt ampoulées, tantôt mièvres, le contemporain de Rousseau et de Florian. Mais il ne s'appuie que sur des documents authentiques ; il dédaigne Nostredame, dont les Vies lui paraissent un « recueil de fables aussi défectueuses par le fond que par la forme », et fait un heureux choix des passages les plus intéressants, pour laisser un ouvrage recommandable, que de savoir s'imposer « l'ennui des recherches », la peine d'apprendre le provençal et de moins chercher l'applaudissement des lecteurs frivoles. (141-142)

Une note de page, appelée à la fin de ce paragraphe, indique aussi que Papon se serait servi des copies de Sainte-Palaye pour ses ouvrages. Au-delà de l'information en tant que telle, le geste

[361] On pourrait dire une branche de l'histoire littéraire occitane.

est lui aussi porteur de sens : il établit, à notre avis, comme nous venons de le faire la postérité de la source Sainte-Palaye, définitivement passée dans la catégorie des étapes anciennes de la discipline.

> C'est aussi à l'aide des copies de Sainte-Palaye et probablement du livre de Millot que l'abbé Papon (†1803) rédigea pour sa grande Histoire de Provence (1777-86, 4 vol. in-4°) et pour son Voyage de Provence (1787) des notices assez exactes, sinon très approfondies, sur une quarantaine de troubadours, Provençaux ou non.

Ainsi cet historique permet aux provençalistes du XXe siècle commençant, et nous aussi encore aujourd'hui, de situer le point de départ de la discipline ; connaître les raisons et les facteurs qui lui ont permis d'évoluer d'une époque à l'autre ; enfin, reconnaître et garder mémoire de ceux qui nous ont permis d'acquérir nos savoirs actuels. Nous-mêmes nous sommes d'ailleurs servi de ce panorama pour nourrir notre réflexion. En substance, Jeanroy ne fait finalement rien de plus que de suivre et mettre en application les principes énoncés par Gaston Paris quelques années plus tôt.

> L'étude de l'histoire est ce qui distingue par-dessus tout les nations civilisées de celles qui ne le sont pas. La haute culture d'une nation est, au moins pour une bonne part, la conscience de sa continuité qu'elle acquiert par l'étude de son passé. La manière dont elle conçoit ce passé, dont elle le rapporte au présent, varie et doit varier à chaque génération : ces variations font elles-mêmes partie de l'histoire et marquent les phases du développement de la conscience nationale. Ne craignons pas de juger, sur tel ou tel point, autrement que nos devanciers les plus chers et les plus éminents, d'apprécier différemment la valeur absolue ou l'importance relative de tel ou tel phénomène appartenant à l'histoire des idées, des sentiments ou des faits. En nous révélant l'impression que produisaient sur eux les objets de leur étude, leurs jugements nous font connaître non seulement la tournure propre de leur esprit, mais le milieu où cet esprit avait été formé et s'était développé ; nos jugements serviront à leur tour à l'histoire intellectuelle de notre temps. Mais en gardant notre indépendance, nous devons conserver de la reconnaissance pour ceux dont les travaux ont précédé et facilité les nôtres, et proclamer bien haut notre respect pour ceux dont la longue carrière nous offre un labeur ininterrompu, une activité vraiment féconde, et une sincérité qu'on ne trouve jamais en défaut. (1882, 21)

2.2. Le souvenir de Sainte-Palaye parmi les sources lexicographiques

Rien ne diffère vraiment du côté des sources lexicographiques. Pour Meyer, les références de ce domaine sont avant toute chose : Godefroy pour l'ancien français et Raynouard pour l'occitan. Le lexique de ce dernier est sans doute beaucoup plus accessible et méthodologiquement plus admissible aux yeux de Meyer que les gros volumes manuscrits de l'académicien des Lumières. Du côté de l'ancien français, la situation, quoique légèrement différente, n'est pas plus satisfaisante non plus pour sa postérité.

2.2.1 Le Dictionnaire de Sainte-Palaye, une source dépassée en cette fin du siècle

Dès 1770 Sainte-Palaye fait le nécessaire pour que commence à paraître les premiers feuillets de son *Dictionnaire d'ancien françois*. Il charge son secrétaire Georges-Jean Mouchet (1737-1807) de superviser leur publication ; celui-ci s'attelle à la tâche jusqu'à la Révolution de 1789, qui met brusquement un terme à la publication parvenue à la lexie *asseureté*.

> […] M. de Sainte-Palaye alloit en faire paroître un lui-même [un glossaire], il [Barbazan] retira son Manuscrit des mains du libraire. On n'imprima qu'une partie du premier volume de l'ouvrage de M. de Sainte-Palaye, la Révolution en ayant arrêté les travaux. (Roquefort 1808, iv)

Au début du XIXe siècle, seuls quelques très rares exemplaires des 735 pages du premier tome, qui avaient paru, ont échappé aux destructions des troubles révolutionnaires (Roussineau 2003, 160). Comme pour la lexicographie occitane, les travaux d'ancien français de Sainte-Palaye demeurent essentiellement manuscrits, soigneusement conservés à la bibliothèque impériale ; rien, donc, n'est vraiment accessible aux lexicographes. Dès le début du siècle, la nécessité de produire des outils et des matériaux qui pourront aider les érudits se fait sentir. Roquefort le formule ainsi dans *Mémoire sur la nécessité d'un glossaire général de l'ancienne langue française* :

> Le Glossaire que je propose auroit l'avantage de prévenir des discussions dont cette enceinte même a plusieurs fois retenti, et de ménager un temps précieux employé souvent à chercher et à expliquer le sens de diverses expressions [3] […] Nous avons à la vérité divers Glossaires particuliers de notre ancien langage, et des notions sur la vie et sur les ouvrages de quelques-uns de nos premiers auteurs ; mais jusqu'à présent personne n'a pensé ou osé embrasser ces deux objets dans toute leur étendue. (1811, 2-3)

Ce mémoire est l'occasion de rappeler que des glossaires ont déjà été mis en chantier quelques décennies plus tôt, comme notamment celui de Sainte-Palaye. Mais ses matériaux, en plus de ne pas être publiés, comportent des lacunes qu'il faudrait compléter à l'aide des travaux d'un érudit contemporain de Sainte-Palaye et, surtout, grâce aux connaissances récemment acquises. Un nouvel ouvrage de ce type serait ainsi l'occasion de perfectionner ce qui a précédemment été entrepris.

> Le vaste recueil de Sainte-Palaye est un prodigieux amas de matériaux qui n'attendent plus qu'une Société laborieuse pour les mettre en œuvre. Dans ses recherches, cet académicien a négligé, à mon avis, une partie très-essentielle ; c'est de faire usage des manuscrits des XII et XIIIes siècles, de consulter les anciennes traductions, et de trop fouiller dans les auteurs des XV et XVIes siècles. Cet oubli est donc à réparer ; le [4] Glossaire de Barbazan pourroit à la rigueur remplir une partie de cette lacune, et les nouveaux manuscrits dont s'est enrichie la Bibliothèque impériale aideroient à compléter l'autre. A la vue des richesses que contient ce vaste dépôt des connoissances de l'esprit humain, comme de ses foiblesses ; à la vue des secours que nous ont préparés les sçavants que j'ai cités plus haut, et ceux que nous

> pouvons trouver dans les précieux Mémoires de cette Académie, les travaux de tant d'illustres écrivains ne doivent-ils pas enflammer le zèle de ceux qui aspirent à marcher sur leurs traces, ou qui briguent l'honneur de leur succéder. (1811, 3-4)

Roquefort a déjà publié en 1808 un *Glossaire de la langue romane* pour lequel il a bénéficié des conseils de l'ancien collaborateur de Sainte-Palaye, Mouchet lui-même :

> Feu M. Mouchet, qui en étoit un de ses collaborateurs, a bien voulu m'éclairer de ses [v] conseils : c'est un homme que je me fais ici un devoir de rendre à la mémoire de ce savant et laborieux écrivain. (1808, iv-v)

Il se sert même des matériaux de l'érudit pour enrichir ses articles ou critiquer son prédécesseur.

> ADÈS, *adés*, *adez*, *adèz*, *adiès*, *aides*, *andès* : dès, toujours, dès ce moment, à présent, sans cesse, incontinent, aussi-tôt, entièrement, tellement, tout à l'heure. Ce mot vient du verbe *adhoerere*, au part. *adhoesum*, duquel verbe sont venus les mots *adeser*, *adoiser*. Les Italiens disent pour la même signification, *adesso* ; et les Provençaux, *ades*, *ades-aro*. M. de Sainte-Palaye croit que le mot *adiès* vient de *tota dies*. (21)

> ADULTERER, *advoultrer* : commettre un adultère, dénaturer ; d'*adulterium* ; en bas. Lat. *adulterare*. [26] M. de Sainte-Palaye le fait venir de *ad alterum ire*, ce qui ne paraitroit vraisemblable ; car les faux-monnoyeurs sont nommés dans les Chartres, *adulter solidorum*. (25-26)

> AFFRE, *afre*, *hafre*, offre : Epouvante, effroi, terreur ; en bas. lat. *affraiamentum* ; et criminel, brigand ; *afer*, *africus* ; en Angl. *Afraid*, qui a peur. M. de Sainte-Palaye croit que ce mot est l'expression imitative du son *fre*, produit par le mouvement naturel qu'on fait dans le frisson, le frémissement. (33)

Mis à part quelques mentions de provençal ou mots provençaux deci delà, que l'on retrouvera encore dans le supplément du glossaire, rien n'est dit de l'ancien occitan.

> ROCE, *roque* : Montagne, rocher ; de *rupes*, en bas. lat., *roca*, *rocha*, *rocka* ; en provençal, *rouchas*, *rouques*, bas bret., *roc*. (1820, 270)

> SEPMAINE, *septmaine* : La semaine ou l'espace de sept jours. On disoit alors, *dilun*, *dimar*, *dimerc*, *dijou*, *diver*, *disab*, *diman* ; en ancien provençal *lus*, *mar*, *mecre*, *jhoou*, *venre*, *sate* et *lerghe*, auxquels on ajouta la syllabe *di*, contraction de dies […] (1820, 277)

Le lexique de Raynouard, quant à lui, constitue bien un ouvrage lexicographique consacré à la langue des troubadours, mais son introduction ne mentionne pas Sainte-Palaye comme une source qui aurait pu l'aider d'une quelconque manière. Le travail lexicographique de l'érudit en occitan tombe donc dans l'oubli.

Concernant l'ancien français, l'ouvrage appelé par Roquefort n'est pas immédiatement mis en chantier. Constatant l'absence de travaux de ce genre accessibles,[362] les archivistes Léopold Favre (1817-1891) et Léon Pajot (1853-1906) se lancent alors en 1875 dans la

[362] Un dictionnaire de l'Académie est en préparation à cette date mais n'est toujours pas publié.

réimpression du *Dictionnaire* de Sainte-Palaye à partir de ses manuscrits, et dix volumes paraîtront jusqu'en 1882. L'argument avancé par ces derniers pour justifier la publication de recherches âgées de plus cent ans est précisément l'absence d'outil à disposition des érudits.

> Nous possédons des Dictionnaires de toutes sortes, mais nous n'avons pas un Dictionnaire historique de l'ancienne langue française. […] Ce Dictionnaire existe cependant. Il a été fait par un érudit aussi connu que Du Cange, qui a consacré trente ans de son existence à compulser les anciens manuscrits, les vieux auteurs, les chartes des XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles. La publication de cet ouvrage a même été commencée. Un volume a été imprimé, mais il a paru au moment où la révolution de 1789 éclatait ; alors les préoccupations ne se portaient pas plus sur le passé. Aussi, cette publication n'a pas été continuée. Au grand regret du monde savant, elle n'a point été reprise depuis cette époque. (Favre 1875, I)

S'en suit un hommage à l'érudit des Lumières, dont la richesse des recherches et des matériaux méritait qu'ils soient imprimés et, surtout, à portée de main. Les savants de l'époque ne manquent apparemment jamais de les consulter, quoique les citations se fassent de plus en plus rares (Favre 1875, I).[363]

Mais cette tardive publication tombe mal : il est de notoriété érudite qu'un autre savant, Frédéric Godefroy (1826-1897), prépare lui aussi à ce moment-là un *Dictionnaire de l'ancienne langue française*. Il doit paraître à Paris dans quatre ans (1879) et l'ouvrage est même soutenu par Émile Littré (1801-1881). Néanmoins, le tome I de Favre paraît quand même ; il est envoyé à la *Romania* et Paul Meyer en rédige un compte rendu particulièrement virulent (Chevalier 1989, 161). Le provençaliste fustige fortement l'entreprise éditoriale qu'il ne comprend pas et dont il ne mesure pas l'intérêt. D'après lui, les progrès de la science et des connaissances depuis un siècle ont rendu obsolètes les matériaux de Sainte-Palaye.

> Puisque, grâce au labeur de deux ou trois générations d'érudits, une portion importante de note ancienne littérature est imprimée, il tombe sous le sens qu'un glossaire de notre ancienne langue doit citer ces éditions, bien plutôt que des mss. qui de leur nature sont accessibles à peu de personnes. Or, en réimprimant aujourd'hui le glossaire de S.-P. on regarde comme nulles et non avenues toutes les éditions publiées depuis 80 ans. Il y a plus : on regarde comme nulles et non avenues les découvertes qui ont fait connaître les plus anciens documents de notre langue. Que penser d'un dictionnaire de l'ancien français en dix volumes in-4° où ne sont cités ni le chant [279] de Sainte-Eulalie, ni le fragment de Valencienne, ni les poèmes de Clermont-Ferrand, ni *Saint-Alexis*, ni la *Chanson de Roland* ? car tous ces textes, et bien d'autres que je pourrais citer, n'ont été connus que longtemps après la mort de Sainte-Palaye. (Meyer 1875^a^, 278-279)

[363] « Non pas que son travail soit dans l'oubli, tous les lexicographes et les philologues qui étudient notre langue ne manquent jamais de consulter ses manuscrits où ils peuvent puiser à pleines mains, assurés d'y trouver des trésors sur d'érudition et de recherches ; mais pour cela, il faut habiter Paris, et encore doit-on les feuilleter sur place, à la Bibliothèque nationale. Nous voulons, en l'imprimant, le mettre à la disposition de tous les érudits. »

Pourtant Favre s'est permis d'intervenir dans le corps du dictionnaire. Certains articles comportent des additions et des commentaires entre crochets. Dans les notes de bas page figurent aussi des notes suivies de l'abréviation N. E (il faut comprendre « note de l'éditeur »). Surtout, l'éditeur assure dans le tome 10 avoir exploité des « découvertes récentes qui ont fait connaître les plus anciens documents de notre langue » et cité, « lorsque l'occasion s'est présentée, le *Chant de Sainte Eulalie*, le *Fragment de Valenciennes*, le *Poème de Saint-Alexis*, la *Chanson de Roland* » (Roussineau 2003, 162). Autant de recours et de compléments qui ne suffisent, apparemment, pas selon Meyer.

En 1881, Auguste Scheler déplore les mêmes défauts du Dictionnaire dans l'*Athenaeum belge*. Il va même jusqu'à dire, après avoir rappelé avec dévotion le travail du méritant Sainte-Palaye, que sa publication « constitue un choquant anachronisme ». Sur le même ton, il ajoute encore :

> En effet, la publication entreprise par M. Favre ne peut aucunement tenir lieu du livre que la science réclame en l'an de grâce 1881. Elle ne servira qu'à constater les efforts tentés et les résultats obtenus par un travailleur isolé du XVIIIe siècle, dont le haut mérite et les grandes qualités ne sont pas contestées, mais qui marchait à tâtons dans la pénombre d'une science qui ne devait éclore que cinquante ans plus tard ; elle ne peut, par conséquent, tout au plus, que fixer le souvenir du point de départ de la lexicographie nouvelle. […] On comprend ainsi l'accueil peu empressé que les juges compétents ont fait aux gros volumes des presses de M. Favre ; la tâche du moment n'était pas de reproduire et de propager l'attirail manuscrit d'il y a cent ans, mais plutôt de faire tourner les capitaux qui sont engouffrés dans cette entreprise improductive au profit d'une fusion intelligente des éléments sains et valables qu'il renferme, avec les fruits du travail scientifique contemporain. Pour me résumer, je dirai que les dix volumes, actuellement en exécution, ne doivent être considérés que comme un monument érigé à la mémoire d'un grand savant, rappelant ses vigoureux efforts et ses généreuses visées, mais d'autre part aussi la faiblesse, les premiers pas chancelants d'une science mal assise. (Scheler 1881, 61)

De surcroît, l'attaque de Meyer vaut aussi du point de vue linguistique. L'érudit des Lumières ignorait les règles grammaticales de l'ancienne langue en plus de se tromper dans quelques étymologies. Et Paul Meyer de conclure : « A quoi bon rééditer de telles absurdités ! ». Mais enfin la faute de cette publication revient, d'après lui, à l'éditeur qui n'est pas philologue. D'une part, il n'avait pas les compétences pour juger de la valeur des vieux travaux de Sainte-Palaye ; d'autre part, il n'a pas non plus compris le fonctionnement alphabétique des manuscrits de celui-ci qui, comme pour les chansonniers des troubadours, fonctionnaient ensemble et ne pouvaient être publiés l'un sans l'autre sous peine de perdre des informations et d'obtenir un ouvrage incomplet (Meyer 1875[a], 279).

Au-delà de l'objet ciblé par les récriminations du provençaliste, on comprend encore clairement ici quelle considération et quelle valeur celui-ci pouvait avoir pour les travaux de

son prédécesseur. Comme nous le supposions, les manuscrits des troubadours de l'érudit des Lumières sont certainement aussi dépassés que son *Dictionnaire historique de l'ancien langage* aux yeux de Meyer, qui inaugure en cette fin de siècle une nouvelle méthode de réception et de perception scientifique du *trobar*. La marche de la philologie impose qu'on cite les meilleurs sources : c'est-à-dire, au regard des progrès éditoriaux et linguistiques du début du XIXe, les éditions de Raynouard, de Rochegude et des philologues allemands dont Paris et Meyer tiennent de beaucoup leurs principes.

En dépit de ce compte rendu sévère, Léopold Favre persiste dans son entreprise : il envoie une lettre de défense de son projet à Meyer puis publie la suite du dictionnaire avec l'aide du chartiste Léon Pajot. Mais rien y fait. Dans un second compte rendu de la même année, Meyer se montre encore plus cinglant en contrant un par un les arguments défensifs avancés par l'éditeur. Il clôt définitivement l'échange en jugeant le dictionnaire néfaste au progrès des études médiévales à cause de l'incompétence de Favre :

> Pour moi, j'avais pensé jusqu'ici que la publication du glossaire de Sainte-Palaye était une œuvre simplement inutile : maintenant je commence à croire que, faite par M. Favre, elle peut être nuisible. (Meyer 1875^{b}, 492)

2.2.2 Sainte-Palaye, source du *Dictionnaire* de Godefroy

Malgré les critiques farouches de Meyer, il semble pourtant que Sainte-Palaye guide encore la plume des lexicographes du siècle. Plusieurs travaux ont en effet mis en évidence les liens entre le dictionnaire de Sainte-Palaye et le *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe siècle au XVe siècle* de Frédéric Godefroy. Journaliste, philologue, lexicographe et enseignant, Godefroy constate, comme Favre un peu avant lui, qu'il manque en France des outils lexicographiques pour lire et travailler la littérature médiévale. Il faut, ainsi, sans plus tarder proposer au public un ouvrage qui sera facilement accessible (Veysseyre 2003, 83). Godefroy dépouille donc les documents conservés dans le fond Moreau de la Bibliothèque nationale (mss. 1524-1554 et mss. 1588-1648) pour établir son dictionnaire. En parallèle, il lit les archives de Sainte-Palaye et signale à la fin de la préface du tome 1 (1873) de son *Dictionnaire de la langue française* qu'il s'en est servi.

> Lacurne de Sainte-Palaye, qui est du siècle dernier, avait préparé un dictionnaire du vieux français dont il n'a été publié qu'un premier tome ; les matériaux qu'il avait recueillis remplissent beaucoup d'in-folio qui sont déposés à la Bibliothèque impériale ; ces matériaux consistent en exemples pris dans les anciens auteurs ; je les ai [161] eus constamment sous les yeux et j'y ai trouvé de nombreux et utiles suppléments à mes propres recherches. (cité dans Roussineau 2003, 160-161)

Une lecture qui n'est pas sans esprit critique. Dans la même préface, le philologue rapporte qu'il y a identifié « bien des conjectures hasardées, bien des erreurs brillantes, bien des non-sens » (cité dans Veysseyre 2003, 83). Mais le résultat demeure le même, Godefroy a eu recours aux matériaux de Sainte-Palaye et ils lui étaient d'un grand secours. De quoi, donc, montrer que même dans les dernières décennies du siècle, on fait toujours appel à l'académicien des Lumières, lorsque rien n'a été fait, ou plutôt rien de plus consistant, depuis sa mort. Et en dépit de tout le retard méthodologique qu'on lui impute, il reste une référence de premier chef.

D'ailleurs, les recherches de Gilles Roussineau montrent bien que sur le plan scientifique le dictionnaire de Sainte-Palaye n'a rien de médiocre. Certaines de ses gloses surpassent celle de Godefroy par leur finesse et leur pertinence (2003, 171). L'érudit des Lumières possèdent d'une grande érudition et, surtout, une vraie connaissance de la langue médiévale : ses interprétations seraient très rarement fausses (ibid. 173). Godefroy ne le distance donc pas vraiment. Qui plus est, Sainte-Palaye aurait « le don de déceler les emplois rares ou uniques, les locutions peu répandues ou les acceptions particulières. » (ibid.). Un don rendant ainsi tout à fait regrettable que les matériaux de l'académicien n'aient pas été complètement exploités par Godefroy et plus tard le FEW. En tout cas, rien sur le plan scientifique ne justifie, selon Roussineau, la déconsidération de Paul Meyer dans ses comptes rendus. Une défaveur qui se fait le pendant du bon accueil que rencontre le dictionnaire de Godefroy, malgré l'emploi d'une méthode déjà désuète pour l'époque qui ne permet pas vraiment de renouveler la lexicographie française (Bergounioux 1994, 23).[364] Et pourtant, Schleger salue l'ouvrage.

> Accueillons avec bienveillance, dans sa circonscription restreinte, une œuvre hautement utile, à laquelle l'auteur a consacré tant de veilles ; telle qu'elle est, elle ouvrira aux investigations étymologiques une large carrière, fournira la matière pour la solution d'innombrables problèmes, activera les recherches, fécondera la science. (Schleger 1881, 63)

Faisant preuve d'une grande indulgence envers ses petits travers, il prévient l'éditeur que la critique sera rude (peut-être à l'image de celle de Meyer pour Favre, en tout cas on est tenté d'y songer). Puis, il l'encourage à poursuivre ses travaux. Les mêmes qui allaient finalement supplanter les travaux manuscrits de Sainte-Palaye et devenir les outils de référence vers lesquels se tournent encore les médiévistes.[365]

[364] « Le *Dictionnaire de l'ancienne langue française* mis en chantier dans les années 1850 par Godefroy paraît trop tard (premier fascicule en 1881) pour contribuer au renouvellement des études linguistiques : la méthode en est déjà désuète à la publication. »

[365] Consultation qui, bien sûr, n'exclue pas celle d'autres outils plus récents et de très bonne fiabilité.

> Il est à prévoir, et il n'est que naturel, que l'entreprise de M. Godefroy suscitera de nombreuses critiques. Elles seront inspirées par des sentiments de nature diverse. Il aura à sa trousse tantôt les bilieux et les grincheux s'effarouchant du moindre lapsus, du moindre oubli ; tantôt les graves, affublés de leur robe magistrale, qui le citeront sévèrement à la barre de la science, pour avoir, par-ci, par-là, méconnu les arrêts de cette souveraine, ignoré telle décision de l'Ecole ; tantôt, enfin, les vrais amis du progrès scientifique, qui, dans un esprit d'encouragement plutôt que de blâme et d'humiliation, soumettront franchement à l'auteur les retouches dont son œuvre leur paraît susceptible […] Que M. Godefroy ne se laisse point abattre ni par la sévérité des uns, ni par la présomption des autres ; qu'il tienne compte des observations faites avec autorité et persévère vaillamment […] (ibid., 63)

Conclusion

En l'espace de quelques décennies, les travaux de Sainte-Palaye ont ainsi été supplantés par de nouvelles sources faisant autorité et étant surtout plus faciles d'accès. Ce remplacement, assez progressif, n'a jamais vraiment effacé Sainte-Palaye de la mémoire de la discipline. Bien au contraire, jusqu'à la fin du siècle érudits et philologues ne manquent jamais de rappeler que l'académicien des Lumières mena un dur labeur, auquel ils sont redevables. Mais enfin, à mesure que la philologie progressait, la nécessité de citer ce travail en tant que source érudite sinon scientifique se perdait. De Raynouard ou Rochegude jusqu'à Meyer ou Jeanroy, la perception de l'ancien provençaliste est radicalement différente. Pour les premiers, les travaux de Sainte-Palaye sont encore des outils pertinents à citer. Ils occupent, à notre avis, une place réelle et légitime dans le paysage érudit de l'époque. Pour les seconds, et c'est normal, le provençaliste est un prédécesseur lointain, dont les travaux de pionniers ont ouvert la voie mais n'ont plus rien à apporter à la philologie, maintenant édifiée en vraie science. Ses copies, ses théories, ses recherches lexicographiques sont obsolètes. Sainte-Palaye est devenu un maillon qui a assuré son rôle de passeur en son temps, mais il n'a plus grand-chose à apporter. C'est ce que suggère, en tout cas, l'historique dressé par Jeanroy dans sa thèse et son article sur les études provençales, où il mentionne bien le provençaliste. Ce changement de perception ne signifie pas pour autant qu'on déconsidère le rôle que les travaux de Sainte-Palaye ont joué. Il s'agit surtout, de notre point de vue, de mesurer ce qu'on leur doit et les progrès qui ont été effectués depuis.

C'est surtout la nature des travaux cités qui s'avère intéressante à étudier. Dès Raynouard, une distinction est opérée entre les manuscrits de Sainte-Palaye et l'*Histoire littéraire* de Millot, dont la référence reste plus stable au fil du siècle. Les chansonniers du provençaliste sont beaucoup utilisés et cités au début du siècle : d'une part ils apportent des réels secours aux érudits pour consulter des sources éloignées et difficilement accessibles, d'autre part ses copies récentes sont parfois les dernières traces de documents perdus. Des

documents littéraires surtout, que l'on sent appartenir au patrimoine et être constitutifs de l'identité nationale. Ainsi, les chansonniers de Sainte-Palaye sont principalement reconnus pour leurs intérêts philologiques et patrimoniaux, et on en sait gré à ce laborieux prédécesseur.

Cependant, la réception de ses travaux s'arrête là, et il n'est jamais, ou très peu souvent, question de toutes les annotations que celui-ci à laisser dans ses marges : soit que les lire demande un trop grand travail, soit qu'on considère que ces traces de sa réception sont de moindre valeur à côté de l'intérêt général de ses manuscrits. Il est possible, en effet, que le principe d'utilité collective l'ait emporté sur l'intérêt éventuel de la réception de l'érudit, en tout cas avant les dernières décennies du siècle et les conceptions de Gaston Paris. En tout cas, l'hypothèse expliquerait en partie pourquoi on se souvient avant toute chose de Sainte-Palaye comme d'un philologue.

Quant à l'asymétrie constatée dans la fréquence de référence entre l'*Histoire littéraire* de Millot et Sainte-Palaye, deux raisons l'expliquent à notre avis : d'abord, le contexte artistique de la vogue du troubadour et du romantisme auquel répond bien l'ouvrage de Millot. Il fournit en tout cas un certain nombre d'ingrédients que les érudits et écrivains peuvent récupérer pour, à leur tour, créer autre chose. D'autre part, l'*Histoire littéraire* est publiée et donc plus accessible aux lecteurs que des manuscrits. Dès les premières décennies du siècle, le souci de l'accessibilité des sources se pose, il est donc peu étonnant que la préférence aille à cet ouvrage malgré ses défauts. De ce fait, la nature même des travaux de Sainte-Palaye a joué en leur défaveur : restées manuscrites ses traductions, ses transcriptions et ses annotations ont été masquées par l'*Histoire littéraire* puis par les publications suivantes. Publiées, on peut légitimement supposer qu'elles auraient eu une postérité plus grande encore. Du moins, les traductions de l'érudit auraient peut-être moins souffert de discrédit à cause des transformations de Millot, et le fond de ses annotations aurait été connu.

En tout cas, ce parcours rapide atteste que Sainte-Palaye a eu une certaine influence pendant tout le siècle et que le travail qu'il a abattu au XVIIIe siècle a été déterminant pour les érudits qui l'ont suivi, sinon pour la médiévistique. Il ne nous semble pas que les philologues du XIXe siècle aient dû quelque chose à Sainte-Palaye sur le plan éditorial, cela reste à approfondir. Mais c'est bien à lui que la discipline doit, au cours du siècle, des copies de manuscrits perdus ou éloignés, et même une connaissance philologique et historique aussi précise des troubadours. Autant de savoirs qui assurent les débuts du processus de patrimonialisation de ces poètes, et que les successeurs de Sainte-Palaye ont ensuite entérinés.

Conclusion

Notre problématique générale s'intéressait au tournant qu'avait représenté le travail de Sainte-Palaye dans l'histoire de la réception des troubadours sous l'Ancien Régime. En substance, nous cherchions à comprendre quelles particularités caractérisaient son travail, quelle en était la nature et, surtout, quels apports sur la connaissance des troubadours, susceptibles de participer à leur patrimonialisation, l'érudit était parvenu à proposer. Ce projet d'étude particulièrement vaste nous invitait naturellement à répondre successivement à plusieurs interrogations, qui contribuaient, chacune à leur manière, à apporter des éléments de réponse. La signification et l'appréhension de la réalité troubadour pour le provençaliste, les méthodes utilisées pour l'étudier et le choix ciblé d'une dimension du *trobar* à diffuser constituaient autant d'éléments à explorer pour cerner la logique du cheminement et de l'œuvre de l'académicien dans ses manuscrits de copie et de traduction. Chaque chapitre de notre étude s'est efforcé d'apporter des éléments de réponse complémentaires les uns des autres, et qu'il est nécessaire de rappeler succinctement pour conclure avec précision.

Après avoir rappelé que la réception de Sainte-Palaye avait été décrite depuis le début du XXe siècle comme principalement intéressée à l'un des contenus conservés par les chansonniers occitans, les textes des troubadours, notre premier chapitre rappelle les raisons et les circonstances ayant conduit à la création de ces manuscrits et l'élaboration de leurs différents contenus. Il est l'occasion de rappeler que les *vidas* et *razos*, à l'origine du futur « texte-troubadours », sont l'une des premières formes de la réception des troubadours à la fin du Moyen Âge[366]. Réception dont nous proposons une définition issue du dictionnaire *TLF* et que nous enrichissons avec celle de Jauss (2019 [1978]) ainsi que les diverses réflexions des spécialistes sur les modalités et les formes qu'elle peut avoir, qu'elle soit suscitée ou non par l'acte de lecture. Notre étude conçoit la réception comme l'acte d'un lecteur ou d'un observateur d'une œuvre artistique, constitué de deux mécanismes : d'abord l'accès à l'œuvre, ensuite la production d'une réaction suscitée par ladite œuvre.

Nos trois chapitres suivants (chap. 2, 3 et 4) dressent un panorama des principaux provençalistes ayant participé à la réception des troubadours, depuis la Renaissance jusqu'aux Lumières, à partir des publications les plus importantes rédigées sur ce sujet. Grâce à notre

[366] Nous rappelons que le que texte-troubadours est défini par Robert Lafont comme le texte qui a occulté la production lyrique des troubadours : « Il s'agit bien d'un texte, au sens le plus large (son tissage occupe trois siècles, sa tessiture couvre tout un champ de la sensibilité littéraire, européenne) et au sens le plus exact : les générations le retravaillent par la plume d'écrivains, nous suivons ce travail sur l'à-plat des éditions. Mais il ne s'agit pas du textte des troubadours lui-même. » (1982, 25).

définition de *réception*, nous proposons de distinguer les prédécesseurs de Sainte-Palaye en deux catégories, selon la manière dont ils répondent aux deux mécanismes de la réception. Notre distinction se fonde donc d'abord sur l'accès au manuscrit ancien et sur le choix de lecture d'un de ses contenus, puis sur la sélection des éléments issus de cette lecture à diffuser auprès d'un nouveau public, ainsi que sur la forme de transmission adoptée. Ainsi, nous présentons la famille Nostredame, certains membres de la famille Galaup de Chasteuil et l'abbé Millot comme des *provençalistes romanciers* : certains ont proposé un ouvrage de réception sans avoir eu accès ou sans avoir lu la production des troubadours ; ils se sont contentés de réceptionner, en réalité, une première forme de réception de leur poésie ; d'autres, tout en ayant accès à l'œuvre ancienne, ont choisi d'adopter une attitude créative perpétuant le texte-troubadour de Nostredame. Nous conférons à Sainte-Palaye l'étiquette de *provençaliste savant* en raison de son attitude face au texte qu'il partage avec ses prédécesseurs Jean Nicot, Peiresc et le président Mazaugues. Leur réception s'intéresse aux poèmes des troubadours considérés comme la première œuvre que les chansonniers devaient sauvegarder. La réaction stimulée par cette lecture se veut surtout érudite : l'ambition n'est pas de suivre le plaisir créatif des *vidas* et des *razos*, mais de faire connaître la réalité cachée par l'image mythique du troubadour tricotée depuis la Renaissance et reconstruite au fil des vogues (voir sur ce sujet la grande étude collective Gardy et Boyer 2001). Cette discrimination n'exclut pas, bien sûr, que les deux tendances se soient côtoyées et nourries mutuellement (certains provençalistes ont adopté les deux attitudes). Mais son schématisme permet d'apporter un premier élément de réponse grâce à l'histoire littéraire du *trobar* : le tournant de Sainte-Palaye est de reprendre avec plus d'envergure, de matériaux, de méthode et de soutien institutionnel un projet de publication et de connaissance du *trobar* ambitionné depuis longtemps.

Nous complétons cette première réponse dans notre deuxième partie en faisant parler, cette fois, les manuscrits de l'érudit, que nous considérons comme les seuls à être à même de nous instruire sur le sujet : l'*Histoire littéraire des troubadours* reflète effectivement surtout la lecture de Millot. C'est donc l'histoire interne de cette réception que nous essayons de mettre au jour au sein des recueils de Sainte-Palaye, histoire qui jusqu'à présent n'a pas été interrogée. Nous proposons en effet, à partir des commentaires de l'académicien, de percer à jour sa façon de lire les textes, de les travailler et les préparer à la diffusion. Bref, nous dégageons le *modus operandi* du provençaliste à partir d'un échantillon de notes choisies pour leur pertinence et leur intérêt dans notre enquête.

Notre chapitre 5 édite quelques extraits du ms. 3094, choisi à titre de spécimen, pour mettre en évidence les deux contenus que conservent les recueils de l'érudit : d'une part le texte

littéraire situé dans la pleine page et copié sur les exemplaires médiévaux, d'autre part le texte critique des marges et des interlignes produit par Sainte-Palaye. Ce deuxième contenu nous intéresse particulièrement en tant qu'indice privilégié de la réception de celui-ci. Jamais encore extrait des recueils, nous éditons ici ce texte critique pour illustrer sa diversité, son abondance et les apports qu'il aurait représentés s'il n'était pas demeuré enfoui dans les manuscrits. Sa seule présence prouve que le travail de Sainte-Palaye ne consiste pas uniquement en une réitération de l'exercice de la *recensio* ou de la *collatio* opérée par Peiresc et Mazaugues. Le progrès de l'académicien est de critiquer et commenter les poèmes.

Le statut de copie de ses recueils lui permet de se livrer allègrement à cet exercice. Notre chapitre 6 éprouve leur degré de fidélité et semble montrer, au vu des résultats, que le respect du modèle vaut surtout pour la lettre du texte. La forme importe peu, la matérialité des poèmes ne consiste qu'en ses leçons, sa variété linguistique et ses caractéristiques littéraires. La réalité des troubadours n'est donc perçue et envisagée que par le biais des poèmes et non par l'objet des chansonniers ou de leur contenu en prose. C'est une sorte d'épitexte, écarté par Sainte-Palaye de la réalité littéraire des troubadours dans ses travaux préparatoires.

Les poèmes sont si primordiaux dans le travail de l'érudit que les recueils sont entièrement conçus en vue de faciliter leur consultation et leur étude. Notre septième chapitre rend compte de leur organisation externe. Présentant leur système de sigles et le fonctionnement des tables des matières, il aboutit à la conclusion que chaque ms. constitue un volume inséparable des autres : ils se répondent par différents renvois et forment une somme aspirant à présenter le plus clairement possible, voire exhaustivement, l'ensemble de la tradition manuscrite des troubadours connue par Sainte-Palaye à l'époque.

C'est sans compter le volume de connaissances (texte critique) qu'ils abritent aussi et que nous étudions dans les trois chapitres suivants. Le huitième traite les commentaires philologiques : il révèle que la collation joue un rôle primordial dans la lecture érudite. L'influence de Bentley est palpable. Mais, à y regarder de plus près, Sainte-Palaye use en fait de tous les outils dont il dispose, afin de proposer pour la première fois une hypothèse du texte répondant surtout au désir de soumettre un document qui fasse sens plutôt qu'une version susceptible de refléter celle que composa, plusieurs siècles auparavant, le troubadour à l'origine du poème.

Le sens est le principal moteur de l'ouvrage de l'érudit, il le guide aussi dans son examen de la langue. Notre chapitre 9 prouve que son travail porte aussi sur le plan linguistique et que, bien avant Raynouard et Rochegude, l'académicien était parvenu à des premières connaissances morphologiques et syntaxiques de l'occitan. De quoi, donc, compléter l'étiquette de philologue

qu'on lui attribue traditionnellement ainsi que la nature de ses travaux : son œuvre ne se cantonne pas au seul examen philologique des textes d'oc, mais elle consiste aussi en une étude particulièrement fine et novatrice de la langue. À notre connaissance, aucun académicien dans l'espace parisien ne s'était jusque-là livré à une telle entreprise de description de la langue à partir des textes pour les comprendre.

Mieux, ses travaux présentent également un intérêt pour la dimension littéraire du *trobar*. Notre dixième chapitre rend compte de ce versant de son labeur en le mettant en relation avec les préoccupations poétiques de son époque. Les descriptions métriques, rimiques ou formelles, les commentaires d'intertextualité ou de recherche d'harmonie imitative dans les *cansons* sont autant d'extraits de texte critique prouvant bien que Sainte-Palaye mesure pleinement la valeur littéraire, voire même esthétique des poèmes, et qu'il la perçoit comme une composante essentielle du *trobar*.

Cette valeur littéraire est d'ailleurs si fondamentale, que c'est elle qui guide l'élection des textes à traduire et à diffuser auprès du public : phase ultime du travail du provençaliste après avoir inspecté chaque poème avec les focales de description philologique, linguistique et littéraire détaillées plus haut. Notre onzième chapitre rapporte les différentes étapes de recherche expérimentées par l'éditeur pour diffuser les poèmes auprès de son public, composé d'académiciens mais aussi de dames, dont le point commun est la méconnaissance de l'occitan médiéval. La traduction s'avère ainsi indispensable pour faire connaître les textes, même si elle n'exclut cependant pas l'édition de quelques extraits en langue source. Bien sûr, la diffusion en langue cible ne se réduit pas à une simple version ou un rendu au mot à mot des poèmes occitans : les traductions les plus abouties sont libres et en prose pour ne pas altérer trop profondément le sens et la vérité du texte. Et, même si elle se fait sous forme de vers dans de rares cas, l'écart n'est jamais spectaculaire au point qu'on puisse parler de « belles infidèles ». Le respect du sens et de la vérité du texte reste primordial, y compris dans la traduction en vers, peut-être destinée à la lecture à voix haute dans un salon : preuve flagrante de toute l'autorité conférée à l'original en langue source.

Au terme de ce travail, le dialogue entre pleine page et marge, ou textes littéraire et critique, que nous avons tenté de recréer, nous permet donc de compléter les panoramas d'histoire littéraire cités plus haut, en caractérisant en détail le travail de Sainte-Palaye et en expliquant ce qu'il a apporté à son siècle du point de vue de la connaissance des troubadours. Son œuvre se distingue de tout ce qui s'est fait auparavant par son caractère exhaustif, sa précision et son ampleur. Chaque étape correspond peu ou prou aux tâches que les éditeurs suivent encore de nos jours, à ceci près que les méthodes d'édition et de description linguistique

ont acquis précision et méthode. Sa réception savante va donc encore bien plus loin que ce que nous supposions en première partie, et a peu à envier aux romanistes qui suivront, si ce n'est la précision méthodologique. En tout cas, rien de tel, sauf erreur de notre part, n'avait encore été proposé du point de vue de l'exhaustivité et de l'intérêt philologique et linguistique.

Mais le bond le plus conséquent consiste surtout en la reconnaissance de la valeur littéraire des poèmes et de leur esthétisme, que le provençaliste cherche à décrire et à transmettre par la traduction mais aussi par la comparaison des textes et la mise au jour des phénomènes d'intertextualité. Autant de stratagèmes qui permettraient aux lecteurs strictement francophones d'approcher les textes en langue source, étrangers, difficiles à comprendre, et de les apprécier. Certes, la plupart des poèmes auraient vraisemblablement été transmis en français : mais il s'agit toujours de faire lire les poèmes, et surtout Sainte-Palaye projette de faire connaître littérairement et esthétiquement les textes.

Là sont les grands apports du provençaliste, malheureusement occultés, voire même perdus, dans l'*Histoire littéraire*. Encore aujourd'hui, cette publication passe comme l'ouvrage de l'académicien alors que son contenu, comme nous l'expliquons dans le chapitre 12, retravaille les matériaux des manuscrits pour en proposer une nouvelle lecture, celle de Millot. La place si importante qu'occupe l'œuvre, dans le paysage des médiévistes et des occitanistes dès le début du XIXe siècle, justifie en partie l'oubli des recueils de Sainte-Palaye dont nous rendons compte dans le chapitre 13. Guère plus cités que pour leurs intérêts et les éventuels secours philologiques qu'ils pourraient apporter - encore que cela concerne le plus souvent les textes oïliques - les manuscrits du provençaliste tombent dans l'oubli, emportant avec eux leur texte critique si instructif sur les troubadours et révélateur des postures de linguiste et de critique de leur rédacteur. Positions et réception auxquelles nous avons essayé de rendre justice en montrant par les manuscrits que l'œuvre de Sainte-Palaye s'avérait beaucoup plus prometteur que ne l'illustre l'*Histoire littéraire*.

Cependant, notre travail n'est pas exhaustif et aurait pu aller encore plus loin pour affiner encore ces conclusions. Comparer le traitement du texte critique des recueils entre la publication de Millot et la première version de l'ouvrage de l'abbé Laugier serait particulièrement instructif. Cet examen inviterait à comparer le rôle et la fréquence d'emploi des traductions dans les deux ouvrages : il serait peut-être l'occasion d'opposer l'attitude de réécriture de Millot avec celle de l'abbé Laugier, plus respectueux du travail colossal de compréhension et de rendu des poèmes. Labeur particulièrement difficile encore de nos jours, et dont nous avons pris toute la mesure en nous confrontant nous aussi aux poèmes et à leur traduction dans le chapitre 11. Du reste, il reste encore aussi à faire parler les autres recueils de

la série de l'Arsenal et à interroger davantage les manuscrits de traduction. Nos hypothèses stratigraphiques méritent encore d'être éprouvées grâce à davantage d'échantillons et d'être mises en relation avec les copies des autres scribes de Sainte-Palaye. Nous n'avons pas eu le temps, en outre, d'enquêter en profondeur sur le lien entre le chansonnier **S**, le ms. 3092 et le ms. Paris, Sorbonne 1978. La question n'est pourtant pas anecdotique, étant donné que le dernier conserve comme celui d'avant deux contenus : les poèmes du *trobar* et un texte critique dans les marges. Au-delà de la simple histoire de la tradition manuscrite des textes, il y aurait donc un immense intérêt à comprendre quelles relations existent entre ces deux manuscrits, tous deux attribués au provençaliste et descendants de **S**, pour affiner encore davantage l'histoire littéraire des troubadours à la fin de l'Ancien Régime, voire au début du XIXe siècle. C'est sans compter, enfin, que d'autres exemplaires de l'érudit, conservant des courriers et des brouillons, sont aussi susceptibles de préciser, corriger et approfondir ce que nous avons esquissé ici par l'examen approfondi d'un, sinon de plusieurs volumes spécifiques… Les investigations sur la réception de Sainte-Palaye sont donc, on le voit, loin d'être achevées et il reste encore beaucoup à faire pour comprendre la façon dont l'histoire de la réception des troubadours s'est déroulée.

Bibliographie générale

1.Manuscrits

Ms. Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, 778 *Dictionnaire ou explication des mots provenceaux les plus anciens et les plus difficiles dont se servoient les troubadours, par ordre alphabétique*.

Ms. Béziers, CIRDOC – institut occitan de cultura, 13. *Chansonnier Galaup*.

Mss. Paris, BnF Arsenal, 3091-3100 *Recueil des poésies des troubadours*

Mss. Paris, BnF Arsenal, 3281-3284. *Traduction et analyse des poésies des Troubadours, qui se trouvent dans les manuscrits de l'Arsenal nos 3091-3100 (copies de Lacurne de Sainte-Palaye)*

Ms. Paris, BnF, Arsenal, 3303-3306 *Recueil de poëtes françois avant l'an 1300.*

Ms. Paris, BnF Arsenal, 5932. *Histoire des troubadours. Notes et matériaux. Tome Ier*

Ms. Paris, BnF Arsenal, 5934. *Notices sur les troubadours.*

Ms. Paris, BnF, Bréquigny 62, *Rapports de Bréquigny avec l'Académie des Inscriptions et principalement avec La Curne de Sainte-Palaye.*

Ms. Paris, BnF, Brequigny, 65, *Notes relatives aux anciens poètes de la France*.

Ms. Paris, BnF, fr. 846, *Chansonnier Cangé*.

Ms. Paris, Bnf, fr. 1591, *Chansons notées et jeux partis.*

Ms. Paris, BnF fr. 9409, *Legrand d'Aussy, Vies des troubadours.*

Ms. Paris, BnF, fr. 12615, *Chansonnier de Noailles (Chansons françaises, avec musique notée).*

Ms. Paris BnF, Nouv. acq. fr. 1050, *Chansonnier Clairambault (Chansons françaises, avec musique notée).*

Mss. Paris, BnF Moreau, 1524-1554, *Glossaire de l'ancienne langue françoise, par La Curne de Sainte-Palaye*.

Mss. Paris, BnF, Moreau 1568-1571, *Glossaire provençal.*

Mss. Paris, BnF, Moreau, 1572-1581, *Glossaire des troubadours*

Ms. Paris, BnF, Moreau 1582, *Recueils de la Curne de Sainte-Palaye.*

Mss. Paris, BnF, Moreau 1584-1587, *Analyses des poésies des Troubadours, rangées suivant l'ordre alphabétique des noms d'auteurs*.

Mss. Paris, BnF, Moreau 1588-1648, *Glossaire de l'ancienne langue françoise, par La Curne de Sainte-Palaye*.

Ms. Paris, BnF, Moreau, 1727. *LII Extraits de mss. de Paris, Berne et Turin*.

Ms. Paris, Sorbonne, 1978. *Copie du ms. de Peiresc.*

Ms. Toulouse, Arsenal, Roch Ms 14 j, *Pièces tirées de Sainte-Palaye, dixième partie.*

Chansonnier **A** : Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 5232

Chansonnier **B** : Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1592

Chansonnier **C** : Paris, Bibliothèque nationale de France, français 856

Chansonnier **D** : Modena, Biblioteca estense universitaria, α.R.4.4, f. 1-261

Chansonnier **E** : Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1749

Chansonnier **F** : Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiani, L. IV. 106

Chansonnier **f** : Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12472

Chansonnier **G** : Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.

Chansonnier **H** : Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3207

Chansonnier **K** : Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12473

Chansonnier **I** : Paris, Bibliothèque nationale de France, français 854

Chansonnier **L** : Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3206

Chansonnier **M** : Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12474

Chansonnier **N** : New York, Morgan Library, M. 819

Chansonnier **O** : Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3208

Chansonnier **P** : Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 42

Chansonnier **Q** : Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.

Chansonnier **R** : Paris, Bibliothèque nationale de France, français 22543

Chansonnier **S** : Oxford, Bodleian Library, Douce 269

Chansonnier **S^{a}** : ms. Paris, BnF Arsenal, 3092

Chansonnier **T** : Paris, Bibliothèque nationale de France, français 15211

Chansonnier **U** : Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 43

2. Imprimés anciens

ABBE FONTENAI. Fabliaux ou Contes du douzième & du treizieme siecle, traduits ou extraits d'après divers Manuscrits du tems, avec des Notes historiques & critiques, & les imitations qui ont été faites de ces Contes, depuis leur origine jusqu'à nos jours. Affiches, annonces, et avis divers. *Affiches, annonces, et avis divers*, 1780, p. 30-31.

ACADEMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES, CONGREGATION DE SAINT-MAUR. *Histoire littéraire de la France ouvrage commencé par les religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur et continué par des membres de l'Institut*. Paris : chez Firmin Didot. 1842. t. XX.

ACADEMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES, CONGREGATION DE SAINT-MAUR. *Histoire littéraire de la France ouvrage commencé par les religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur et continué par des membres de l'Institut*. Paris : chez Firmin Didot. 1838. t. XIX.

ARNAULD Antoine, LANCELOT Claude. *Grammaire générale et raisonnée, contenant les fondements de l'art de parler, expliquez d'une maniere claire et naturelle, les raisons de ce qui est commun à toutes les langues, et des principales differences qui s'y rencontrent, et plusieurs remarques nouvelles sur la langue françoise*. Paris : P. Le Petit. 1660.

BALDASSARE Castiglione. *Il libro del cortegiano*. Florence: li heredi di Philippo di Giunta. 1528.

BARBAZAN Étienne. *L'ordene de chevalerie : avec une dissertation sur l'origine de la langue françoise, un essai sur les etimologies, quelques contes anciens, et un glossaire pour en faciliter l'intelligence.* Paris : chez Chaubert. 1759.

BARTSCH Karl. *Peire Vidal's Lieder*. Berlin : Ferd. Dümmler. 1857.

BARUCH Spinoza. *Traité théologico-politique contenant Plusieurs dissertations qui montrent que la liberté de philosopher non seulement peut être accordée sans dommage pour la piété et la paix de la république, mais aussi qu'on ne peut l'ôter sans ôter en même temps la paix de la république et la piété*. Hamburg : Henricum Künrabt.1670.

BASTERO Antoni. *Crusca provenzale , ovvero le voci, frasi, forme e maniere di dire, che la lingua Toscana ha preso dalla Provenzale. Aggiuntevi alcune memorie intorno agli antichi poeti provenzali particorlarmente circa alcuni di quelli che furono di nazione catalana.* Rome Nella stamp. di A. de' Rossi. 1724.

BATTEUX Charles. *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*. Paris : Chez Desaint & Saillant. 1753. 4 vol.

— *Principes de la littérature*. Lyon : chez Amable Leroy. 1800 [1755]. 6 vol.

BEAUZEE Nicolas. *Grammaire générale: ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*. Paris : L'imprimerie de J. Barbou.1767.

BENTLEY Richard (ed.). *Q. Horatius Flaccus, ex recensione & cum notis atque emendationibus Richardi Bentleii. Editio altera*. Amstelaedami : apud Rod. & Gerh. Wetstenios. 1713.

BERGIER Nicolas. *Les éléments primitifs des langues.* Paris, : Brocas et Humblot. 1764. 354 p.

BELLAUDIERE Bellaud (de la). *Rimes provensalles de Louys de La Bellaudiere, gentil-homme provensal : Mises en lumiere par le Sieur Pierre Paul Escuyer de Marseille.* Marseille : Pierre Mascaron. 1596.

BOISSIER Pierre Augustin. *Dictionnaire languedocien-françois ou choix des mots languedociens les plus difficiles à rendre en françois*. Nîmes : Chez Michel Gaude. 1756.

BOREL Pierre. *Trésor de recherches et antiquitez gauloises et françoises*. Paris : Augustin Courbé. 1655.

BRIAL Michel-Jean-Joseph, Académie des inscriptions et belles-lettres, Congrégation de Saint-Maur. *Histoire littéraire de la France ouvrage commencé par les religieux bénédictins de la*

Congrégation de Saint-Maur et continué par des membres de l'Institut. Paris : chez Firmin Didot. 1835. t. XVIII.

— *Histoire littéraire de la France ouvrage commencé par les religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur et continué par des membres de l'Institut*. Paris : chez Firmin Didot. 1832. t. XVII.

BRIAL Michel-Jean-Joseph, DUVAL Amaury, GINGUENE Pierre-Louis, PASTORET Emmanuel et PETIT-RADEL Louis-Charles François. *Histoire littéraire de la France, ouvrage commencé par des religieux Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur et continué par des membres de l'Institut*. Paris : Firmin Didot. 1824. t. XVI.

BRIAL Michel-Jean-Joseph, DUVAL Amaury, GINGUENE Pierre-Louis, PASTORET Emmanuel, *Histoire littéraire de la France, ouvrage commencé par des religieux Bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur et continué par des membres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*. Paris : Imprimerie nationale. 1820. t. XV.

BRUES Jean (de). *Les Dialogues de Guy de Bruès, contre les nouveaux académiciens, que tout ne consiste point en opinion. Deiez à tresillustre & reverendissime cardinal Charles de Lorraine*. Paris : Guillaume Cavellat. 1557.

CASTRE Antoine Sabatier (de). *Dictionnaire de littérature dans lequel on traite de tout ce qui a rapport à l'Eloquence, à la Poësie & aux Belles-Lettres, & dans lequel on enseigne la Marche & les Règles qu'on doit observer dans tous les Ouvrages d'esprit.* Paris : chez Vincent. 1770. t. 3.

CONDILLAC Étienne Bonnot (de). *Oeuvres complètes de Condillac. Tome cinquième. Art de penser et Art d'écrire*. Paris : Lecointe et Durey. 1821 [1798].

COURT DE GEBELIN Antoine. *Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne considéré dans son génie allégorique et dans les allégories auxquelles conduisit ce génie ; précédé du Plan général des diverses parties qui composeront ce Monde primitif.* Paris : chez l'Auteur rue Poupée. 1773-1782. 9 vol.

DACIER Anne. *Les œuvres d'Homere traduites du grec par mad. Dacier avec l'introduction en sept volumes: Introduction a l'Homere traduit du grec & commente par madame Dacier contenant les deux prefaces de cette dame, l'une pour l'Iliade, & l'autre pour l'Odyssee, suivies de la vie d'Homere &c. De plus la preface de mr. Pope sur l'Iliade; son essai sur la vie & les ecrits d'Homere, & autres de ses pieces, de meme que de mr. l'abbe Banier. Avec des figures qui servent de preuves*. Leide : chez J. de Wetstein & fils. 1766.

DE FELLER François-Xavier (aut.), HENRION Mathieu-Richard-Auguste (ed.). *Biographie universelle ou dictionnaire historique des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes*. Paris : E. Houdaille. 1836. vol. 17.

DEMANDRE A., AMBESIEUX DE CALIGNON, Pierre-Antoine (d'). *Dictionnaire De L'Élocution Françoise: Contenant Les Principes de Grammaire, Logique, Rhétorique, Versification, Syntaxe, Construction, Avec L'Exposition & la solution des difficultés qui peuvent se présenter dans le Langage*. Paris : Chez LaCombe. 1769. 2 vol.

GALAUP DE CHASTEUIL Jean de, *Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville d'Aix à l'heureuse arrivée de très chrestien, très grand et très juste monarque Louys XIII, roy de France*, Aix, J. Tholosan, 1626.

GALAUP DE CHASTEUIL Pierre de, *Discours sur les Arcs Triomphaux dressés en la ville d'Aix, à l'heureuse arrivée de Monseigneur le Duc de Bourgogne, et de Monseigneur le Duc de Berry*, Aix, Jean Adibert, 1701.

GALAUP DE CHASTEUIL Pierre de, *Apologie des anciens historiens, et des troubadours, ou poetes provençaux. Servant de reponse aux dissertations de Pierre-Joseph, sur divers points de l'histoire de Provence*, Avignon, imprimerie de Jean Du Perier, 1704.

CHAMBURE Eugène de. *Glossaire du Morvan ; étude sur le langage de cette contrée comparé avec les principaux dialectes ou patois de la France, de la Belgique wallonne, et de la Suisse romande*. Paris : H. Champion. 1878.

DEJEANNE Jean-Marie-Lucien. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*. Toulouse : Imprimerie et librairie Édouard Privat. 1909.

Dictionnaire de l'Académie françoise, Paris, chez veuve de Jean Baptiste Coignard, 1694.

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, contenant la signification & la définition des mots de l'une & de l'autre langue ; avec leurs différens usages ; les termes propres de chaque état & de chaque profession : la description de toutes les choses naturelles & artificielles ; leurs figures, leurs espèces, leurs propriétés : l'explication de tout ce que renferment les sciences & les arts, soit libéraux, soit méchaniques, &tc. Avec des remarques d'érudition et de critique ; le tout tiré des plus excellens auteurs, des meilleurs lexicographes, étymologistes & glossaires, qui ont paru jusqu'ici en différentes langues. Nouvelle édition. Corrigée et considérablement augmentée. Paris : la Compagnie des libraires associés. 1771. 8 vol.

DIDEROT Denis, D'ALEMBERT Jean Le Rond. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Genève : chez Pellet. 1751 à 1772.

D'OLIVET Pierre-Joseph. *Traité de la prosodie françoise*. Paris : chez Gandouin.1736.

DOUJAT Jean, *Dicciounari moundi en la oun soun enginats principalomen les mouts les pus escarriés an l'explicaciu francezo*. Toulouse : J. Boudo.1638.

DUBOS Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture.* Paris : Pierre-Jean Mariette. 1746. 3 vol.

DUMARSAIS César Chesneau. *Des Tropes ou Des diferens sens dans lesquels on peut prendre un mème mot dans une mème langue : ouvrage utile pour l'intelligence des auteurs*. Paris : VVe J.-B. Brocas. 1730.

DU VERDIER Gilbert Saulnier. *Le Romant des romans où on verra la suitte et la conclusion de Don Belianis de Grèce, du Chevalier du Soleil et des Amadis*. Paris : T. du Bray. 1626-1631. 7 vol.

ÉMERIC-DAVID Toussaint-Bernard. *Notices pour servir à l'histoire littéraire des troubadours*. Paris : imprimerie de Firmin Didot frères. 1835.

— CROZE-MAGNAN Simon-Célestin et VISCONTI Ennio Quirino. *Le Musée français : recueil complet des tableaux, statues et bas-reliefs, qui composent la collection nationale avec l'explication des sujets, et des discours historiques sur la peinture, la sculpture et la gravure*. Paris : Impr. de L. E. Hernan. 1803-1809. 4 vol.

— *Discours historique sur la gravure en taille-douce et sur la gravure en bois*. Paris : de l'imprimerie de H. Agasse.1808.

— *Musée olympique de l'École vivante des beaux-arts, ou Considérations sur la nécessité de cet établissement et sur les moyens de le rendre aussi utile qu'il peut l'être*. Paris : impr. de Plassan. 1796.

FABRE D'OLIVET Antoine. *Azalaïs et Le Gentil Aimar: Histoire Provençale; traduite d'un ancien manuscrit provençal*. Paris : chez Maradan. 1799. 2 t.

— *Le Troubadour : poésies occitaniques du XIIIe siècle traduites et publiées*. Paris : Henrichs. 1803.

FALGAIROLLE Edmond. *Jean Nicot, ambassadeur de France en Portugal au XVIe siècle, sa correspondance diplomatique inédite, avec un fac-similé en phototypie*. Paris : Augustin Challamel. 1897.

FAUCHET Claude. *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans. Plus les noms et sommaire des œuvres de CXXVII. poetes françois, vivans avant l'an M. CCC*. Paris : Patisson Mamert. 1581.

FAURIEL Claude (aut.), MOHL Jules (ed.). *Histoire de la poésie provençale cours fait à la Faculté des lettres de Paris*. Paris : Jules Labitte libraire-éditeur. 1846. 3 vol.

FERAUD Jean-François. *Dictionnaire critique de la langue française*. Marseille : Jean Mossy. 1787. 3 vol.

FRANQUEVILLE Charles Franquet. *Le premier siècle de l'Institut de France : 25 octobre 1795-25 octobre 1895*. Paris : J. Rothschild. 1895-1896. 2 vol.

FRASER TYTLER Alexander. *Essay on the Principles of Translation*. Londres : J. M. Dent & co. 1791.

FURETIERE Antoine. *Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts, sçavoir la philosophie, logique & physique, la medecine... la jurisprudrence. les mathematiques... les arts... Le tout extrait des plus excellens auteurs anciens & modernes*. La Haye et Rotterdam : Arnout & Reinier Leers. 1690. 3 vol.

GAILLARD Gabriel-Henri. *Poëtique françoise à l'usage des Dames avec des exemples*. Paris : Barois. 1749. 2 vol.

GAUTIER Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris : Nadaud. 1881 [1835].

GINGUENÉ Pierre-Louis, SALFI Francesco Saverio. *Histoire littéraire d'Italie*. Paris : chez Michaud Frères. 1811-1835. 14 vol.

GOUJET Claude-Pierre. *Bibliothèque française, ou Histoire de la Littérature française : dans laquelle on montre l'utilité que l'on peut retirer des livres publiés en françois depuis l'origine de l'imprimerie.* Paris : Pierre Jean-Mariette, Hyppolite Louis Guerin. 1753.

HERDER Johann Gottfried (von). *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Wölker.* Hamburg, 1773.

JAUBERT Hippolyte-François. *Glossaire du centre de la France*. Paris : imprimerie et librairie centrales de Napoléon chaix et Cie. 1864.

LE LABOUREUR Louis. *Les avantages de la langue françoise sur la langue latine*. Paris : Guillaume de Luyne.1699.

LA CURNE DE SAINTE-PALAYE Jean-Baptiste. Mémoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie. *Histoire et mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles*, 1751, 17, p.787-199.

— *Projet d'un glossaire françois*. Paris : chez H. L. Guerin et L. F. Delatour, 1756.

— Remarques sur la langue Françoise des XIIe et XIIIe siècles, comparée avec les langues Provençale, Italienne et Espagnole. In *Mémoires de littérature, tires des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres*, 1756, 24, p. 671-686.

— *Les amours du bon vieux temps: on n'aime plus comme on aimait jadis*. Paris : chez Duchesne. 1760.

— et MILLOT François Xavier de (ed.). *Histoire littéraire des troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces ; & plusieurs particularités sur les mœurs et les usages, & l'histoire du douzième & du treizième siècles*. Paris : chez Durand Neveu. 1774. 3 vol.

Mémoires sur l'ancienne chevalerie, considérée comme un établissement politique et militaire. Paris : chez. la vve Duchesne. 1759-1781. 2/3 vol.

— (aut.), Favre, Léopold (éd.). *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois, ou Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*. Paris : H. Champion, 1875-1881. 5 vol.

— (aut.), DOBSON DOWSON Susanna (trad.). *The Literary History of The Troubadours Containing Their Lives, Extracts From Their Works, and Many Particulars Relative to the Customs, Morals, and History of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. Londres: Classic reprint series. 2018 [1807].

LA MOTTE Antoine Houdar (de). *L'Iliade. Poëme. Avec un Discours sur Homere*. Paris : chez Gregoire. 1714. 2 vol.

— *Oeuvres de Monsieur Houdar de La Motte, l'un des Quarante de l'Académie françoise*. Paris : chez Prault l'aîné. 1754. t. 3.

LAMY Bernard. *La rhétorique ou L'art de parler*. Par le R. P. Bernard Lamy, prêtre de l'Oratoire. Paris : rue S. Jacques, chez Pierre Debats, à S. François & Imbert Debats. 1701 [1675]. 441 p.

LATTAIGNANT Gabriel-Charles (de), MEUSNIER DE QUERLON Anne-Gabriel (pref.). *Pièces dérobées à un ami*. Amsterdam : s. n. 1750. 2 vol.

LEBEUF Jean. Recherches sur les plus anciennes traductions en langue françoise. *In Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*. Paris: imprimerie royale, 1751, p. 709-761.

LEGRAND D'AUSSY Pierre Jean Baptiste. *Observations sur les Troubadours par l'éditeur des Fabliaux.* Paris : chez Eugene Onfroy. 1781.

LEVESQUE DE LA RAVALIERE Pierre-Alexandre. *Les poésies du roy de Navarre, avec des notes & un glossaire françois ; précédées de l'histoire des révolutions de la langue françoise depuis Charlemagne jusqu'à Saint Louis, d'un discours sur l'ancienneté des chansons françoises et de quelques autres pièces*. Paris : chez Hippolyte Louis Guérin & Jacques Guérin. 1742. 2 t.

L'HERITIER Marie-Jeanne. *La tour tenebreuse et les jours lumineux, contes anglois*. Amsterdam : J. Des Bordes, 1708.

MABILLON Jean. *De re diplomatica libri VI. In quibus quidquid ad veterum instrumentorum antiquitatem, materiam, scripturam, & stilum ; quidquid ad sigilla, monogrammata, subscriptiones, ac notas chronologicas ; quidquid inde ad antiquariam, historicam, forensemque disciplinam pertinet, explicatur & illustratur. Accedunt commentrius de antiquis regum francorum palatiis. Veterum scripturarum varia specimina, tabulis LV comprehensa. Nova ducentorum, & amplius, monumentorum collectio. Operâ & studio Domni Johannis Mabillon, presbyteri ac monachi ordinis s. Benedicti è Congregatione s. Mauri.*. Paris: Luteciae parisiorum, sum tibus L. Billaine. 1681.

MACPHERSON James. *Temora: An Ancient Epic Poem. In Eight Books Together with Several Other Poems, Composed by Ossian, the Son of Fingal. Translated from the Galic Language*. Londres : printed for T. Becket and P.A. De Hondt. 1763.

— *Fingal, an Ancient Epic Poem, in Six Books Translated from the Gaelic Language*. Londres : T. Becket and P. A. De Hondt. 1762.

MALLET Edme. *Principes pour la lecture des poëtes*. Paris : chez Durand. 1745. 2 vol.

MAMONTEL Jean-François. *Oeuvres complettes de M. Marmontel*. Paris : Née de La Rochelle. 1787. 17 vol.

MARCHANGY Louis-Antoine-François (de). *La Gaule poétique, ou l'histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts*. Paris : Patris. 1819 [1813-1817]. 8 vol.

MARTY-LAVEAUX Charles (ed.). *Œuvres complètes de La Fontaine*. Paris : P. Jannet. 1857. t. 2.

MARY-LAFON Jean-Bernard. *Bertrand de Born*. Paris : Ambroise Dupont. 1839.

MICHAUD Louis-Gabriel, MICHAUD Joseph-François. *Biographie universelle, ancienne et moderne*. Paris : L. G. Michaud. 1816.

MILLIN Aubin-Louis. *Dictionnaire des beaux-arts*. Paris : Crapelet-Desray. 1806. 3 vol.

MIORCEC KERDANET Daniel Louis Mathurin (de). *Notices chronologiques sur les théologiens, jurisconsultes, philosophes, artistes, littérateurs, poètes, bardes, troubadours et historien de la Bretagne depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours.* Brest : imprimerie de G. –M.-F. Michel. 1818.

MISTRAL Frédéric. *Lou Tresor dóu Felibrige ou Dictionnaire Provençal – Français*. Paris : H. Champion.1879-1886. 2 vol.

MOLINIER Guilhem (aut), AGUILAR Melchior-Louis. *Las flors del gay saber : estier dichas Las leys d'Amors*. Toulouse : Librairie de J.-B. Paya. 1843.

MONTAIGLON Anatole. Société des anciens textes français. *Bibliothèque de l'École Des Chartes,* 1881, n°42, p. 239–48.

NICOT Jean. *Thrésor de la langue françoyse tant ancienne que moderne : auquel... sont les mots propres de marine, vénerie et faulconnerie.... Avec une Grammaire francoyse et latine et le recueil des vieux proverbes de la France*. Paris : D. Douceur, 1606-1621. 2 vol.

NODIER Charles. *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque, ou Variétés littéraires et philosophiques*. Paris : Crapelet. 1829.

NOSTREDAME Jean (de). *Les vies des plus celebres et anciens poetes provensaux, qui ont floury du temps des comtes de Provence. Recueillies des oeuvres de divers autheurs nommez en la page suyvante, qui les ont escrites & redigees premierement en langue provensale & depuis mises en langue françoyse par Jehan de Nostre Dame procureur en la cour de parlement de Provence. Par lesquelles est monstrée l'ancienneté de plusieurs nobles maisons tant de Provence, Languedoc, France, que d'Italie, & d'ailleurs*. Lyon : Alexandre Marsili. 1575.

NOSTREDAME César (de). *Les Perles, ou les Larmes de la saincte Magdeleine, avec quelques rymes sainctes dédiées à Madame la comtesse de Carces, par César de Nostradame, gentilhomme provençal*. Toulouse : imprimerie des Colomiez, 1606.

— *Pièces héroïques et diverses poésies, de César de Nostredame, gentilhomme provençal*. Toulouse : la vefve de J. Colomiez. 1608.

— *Histoire et chronique de Provence*. Lyon : S. Rigaud.1614.

PAPON Jean-Pierre. *Histoire générale de Provence*. Paris : Moutard. 1776-1786. (4 vol).

— *Voyage littéraire de Provence*. Paris : Barrois l'aîné. 1780.

PARIS Gaston. *Penseurs et poètes : James Darmesteter, Frédéric Mistral, Sully Prudhomme, Alexandre Bida, Ernest Renan, Albert Sorel*. Paris : Calmann Lévy.1896.

— Études sur les romans de la Table Ronde (suite). *Romania*, 1883, n°48, 1883. p. 459-534.

— Paulin Paris et la littérature française du moyen âge. *Romania*, 1882, n°41, p. 1-21.

— *Histoire poétique de Charlemagne*. Paris : A. Franck. 1865.

— *Étude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française*. Paris : A. Franck. 1862.

PASQUIER Étienne. *Les Recherches de la France*. Paris : Gilles Robinot.1560-1621.

PELLAS Sauveur-André. *Dictionnaire provençal et françois dans lequel on trouvera les mots provençaux & quelques phrases & proverbes expliquez en françois. Avec les termes des arts liberaux & mecaniques. Le tout pour l'instruction des Provençaux qui n'ont pas une entiere intelligence ni l'usage parfait de la langue françoise, & pour la satisfaction des personnes des autres provinces de France qui desirent d'aprendre l'explication des mots & des phrases provençales. Par le Pere Sauveur-André Pellas religieux minime*. Avignon : François-Sebastien Offray. 1723.

POPE Alexander. *An Essay on Criticism*. Londres : W. Lewis. 1711.

RAYNOUARD François-Just-Marie. *Les Templiers*. Paris : chez Giguet et Michaud. 1805.

— *Les États de Blois*. Paris : Mame frères, 1814 [1810].

— *Grammaire romane, ou grammaire de la langue des troubadours*. Paris : Firmin Didot. 1816.

— *Des troubadours et les cours d'amour*. Paris : Firmin Didot. 1817.

— *Choix des poésies originales des troubadours. Ouvrages accompagnés d'une Grammaire comparée des langues de l'Europe latine dans leurs rapports avec la langue des troubadours*. Paris : Firmin Didot. 6 vol.

— Supplément au glossaire de la langue romane par J. B. de Roquefort. *In Le Journal des sçavans Académie des inscriptions et belles-lettres.* Paris : imprimerie royale, 1820, p. 195-202.

— *Grammaire comparée des langues de l'Europe latine*. Paris : Didot. 1821.

— *Lexique roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine ; précédé de nouvelles recherches historiques et philologiques, d'un résumé de la grammaire romane, d'un nouveau choix des poésies originales des troubadours et d'extraits de poèmes divers.* Paris : Silvestre. 1838-1844. 6 vol.

REMOND DE SAINT-MARD Toussaint. *Réflexions sur la poésie en général, sur l'églogue, sur la fable, sur l'élégie, sur la satire, sur l'ode et sur les autres petits poèmes comme sonnet, rondeau, madrigal, etc. ; suivies de Trois lettres sur la décadence du goût en France*. Genève : Sltakine reprints. 1970 [1734].

RICHELET Pierre. *Dictionnaire françois : contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes*. Genève : J.-H. Widerhold. 1680. 1 vol.

ROCHEBLAVE Samuel-Élie. *Essai sur le comte de Caylus.* Paris : Librairie Hachette et Cie. 1889.

ROCHEGUDE Henri Pascal (de). *Le Parnasse occitanien ou choix de poésies originales des troubadours, tirés des manuscrits nationaux.* Toulouse : Benichet Cadet. 1819.

— *Essai d'un glossaire occitanien, pour servir à l'intelligence des poésies des troubadours*. Toulouse : Chez Bénichet cadet. 1819.

ROLLIN Charles. *De la maniere d'enseigner et d'etudier les belles-lettres, par raport à l'esprit & au coeur*. Paris : chez la veuve Estienne. 1740 [1728]. 2 vol.

ROQUEFORT Jean-Baptiste-Bonaventure (de). *Mémoire sur la nécessité d'un glossaire général de l'ancienne langue française*. Paris : impr. de J.-B. Sajou. 1811.

— *Glossaire de la langue romane, rédigé d'après les manuscrits de la bibliothèque impériale et d'après ce qui a été imprimé de plus complet dans ce genre: précédé de deux dissertations inédites l'une sur l'origine des François*. Paris : B. Varée. 1808.

ROUSSEAU Jean Jacques. *Julie ou la Nouvelle Héloïse.* Amsterdam : Marc-Michel Rey. 1761.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, CHERON Paul. *Causeries du lundi*. Paris : Garnier frères. (vol. 5).

SCHLEGEL August Wilhelm von. *Geschichte der romantischen Litteratur*. Heilbronn: Henninger, 1884.

SCHLEGER Auguste. Compte rendu Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle, composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents. *L'Athenaeum belge. Journal universel de la littérature, des sciences et des arts*, 1881, n°6, p. 61-64.

STAËL-HOLSTEIN Germaine (de). *De l'Allemagne*. Paris : H. Nicolle. 1814. (3 vol.)XVI-348, 387.

THIERRY Jacques Nicolas Augustin. *Lettres sur l'histoire de France pour servir d'introduction à l'étude de cette histoire*. Paris : Sautelet et Compagnie. 1827.

TIRABOSCHI Girolamo. *Origine della poesia rimata*. Modène : Presso societa tipografica. 1790.

TRESSAN Louis-Élisabeth de La Vergne. *Corps d'extraits de Romans de Chevalerie*. Paris : chez Pissot père et fils. 1782. 4 vol.

VIC Claude (de) et VAISSETE Joseph. *Histoire générale de Languedoc, avec des notes & les pièces justificatives : composée sur les auteurs & les titres originaux, & enrichie de divers monumens*. Paris : chez Jacques Vincent. 1730-1745. 5 t.

VILLON François (aut.), MAROT Clément (éd.). *Les Oeuvres de Françoys Villon de Paris ; reveues & remises en leur entier par Clement Marot valet de chambre du Roy. Distique du dict Marot. Peu de Villons en bon savoir. Trop de Villons pour décevoir* .Paris : Galiot du Pré. 1533.

VOLTAIRE, *Lettres Philosophiques Par M. de V***.* Amsterdam : chez E. Luca au Livre d'or. 1734.

— *Essais sur les Moeurs et l'esprit des Nations*, Genève, Cramer, 1756.

— *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier frères, 1879.

WALCKENAER Charles-Athanase. Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Émeric-David. *Mémoires de l'Institut national de France*, 1850, t. 16, p. 163-177.

— Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Raynouard. *Mémoires de l'Institut national de France*, 1855, t. 18, p. 431-466.

WEISS Charles. 1833. *Biographie universelle ou dictionnaire historique*. Paris : Furnes et Cie. 6 vol.

3. Études

ALMAVI Christian. 1996. *Le goût du Moyen Âge*. Paris : Plon.

ANGLADE Joseph. 1969 [1921]. *Grammaire de l'Ancien Provençal*. Paris : éditions Klincksieck.

— (éd.). 1913. *Les poésies de Peire Vidal*. Paris : Honoré Champion.

— 1919-1920. *Las leys d'amors : manuscrit de l'Académie des jeux floraux*. Toulouse : E. Privat. 4 vol.

APPEL Carl. 1890.*Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften,* Leipzig, Fues's Verlag.

— 1890. Zu Guillem Ademar, Grimoart Gausmar und Guillem Gasmar. Verhältnis dieser drei Trobadors zueinander. *Zeitschrift für romanische Philologie*, p.160-168.

AQUIEN Michèle. 1993. *Dictionnaire de poétique*. Paris : Librairie générale française.

AUROUX Sylvain. 1979. *La sémiotique des encyclopédistes. Essai d'épistémologie historique des sciences du langage*. Paris : Payot.

ASPERTI Stephano (dir.*). Bibliografia Elettronica dei Trovatori, direzione scientifica*. Rome, Università di Roma « la Sapienza », ‹http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx›.

AUDIAU Jean. 1922. *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel, publiées d'après les manuscrits***.** Paris :Librarie Delagrave.

AVALLE D'Arco Silvio. 1972. *Principi di critica testuale*. Padoue : Antenore.

— 1961. *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*. Turin: Piccola Biblioteca Einaudi.

— 1960. *Peire Vidal. Poesie : Edizione critica e commento a cura di D'Arco Silvio Avalle*. Milan: R. Ricciardi. 2 vol.

BÄHLER Ursula. 2007.« Chansons de geste » et « romans courtois » ou le spectre de Gaston Paris. *In Mémoire des chevaliers. Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVIIe au XXe siècle*, sous la direction de Françoise VIELLIARD, Elisabeth PARINET et Isabelle DIU. Paris : École des Chartes. p 91-104.

— 2004. Gaston Paris et la philologie romane: quelques réflexions synthétiques. *In Le Moyen Âge de Gaston Paris*, sous la direction de Michel ZINK. Paris : Odile Jacob. p. 13-40.

— 2004. *Gaston Paris et la philologie romane. Avec une réimpression de la Bibliographie des travaux de Gaston publiée par Joseph Bédier et Mario Roques* (1904). Genève : Droz.

BAGGIONI Daniel. 1989. La « linguistique » française entre les Lumières et le positivisme (1816-1868). In DUTZ, Klaus. *Speculum historiographiae linguisticae*. Münster : Nodus, p. 139-159.

BARRET-KRIEGEL Blandine (ed.), MABILLON Jean. 1990. *Brèves réflexions sur quelques règles de l'histoire*. Paris : P.O.L.

BARTSCH Karl. 1872. *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*. Elberfeld : Friderichs.

— 1880. Die provenzalische Liederhandschrift f. *Zeitschrift für romanische Philologie*, n°4, p. 353-361

BAUQUIER Joseph. 2003 [1880]. *Les provençalistes du XVIIIe siècle*. Nîmes : C. Lacour-Editeur.

BAYARD Pierre. 2007. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*. Paris : Les Éditions de Minuit.

BEC Pierre. 2004. *Florilège en mineur : jongleurs et troubadours mal connus*. Orléans : Paradigme.

— 1984. *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Age*. Paris : Stock.

— 1981. Mythe et réalité dans la vision des troubadours du XVIe au XVIIIe siècle. *In Mythes, images, représentations : actes du XIVe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Limoges, 1977*, sous la dir. de Jean-Marie Grassin. Paris : Didier, p. 247-253.

BEGGIATO Fabrizio. 1984. *Il trovatore Bernart Marti*. Modène : Mucchi.

BELHOSTE Jean-François, DELMAS Jean, GUYOTJEANNIN Olivier, HUBERT Marie-Clotilde, LEPROUX Guy-Michel, MONFRIN Jacques, PON Charlotte, ROUSSEL Jean-Pierre, VIEILLIARD Françoise. 1990. *L'édition des textes anciens XVIe-XVIIIe siècle,* sous la dir. de Bernard BARBICHE et Monique CHATENET. Paris, Association Études, loisirs et patrimoine.

BELTRAN Vincenç. 2004. Los cansioneros trovadorescos y la renovacion cultural del siglo XIII « Ab nou cor et ab nou talen ».*In Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane*, sous la dir. d'Anna FERRARI et Stefania ROMUALDI. Modène, L'Aquila. p. 103-130.

BENOIT Éric. 2019a.Sur le tournant pragmatique des théories de la lecture. *Modernité Effets de lecture. Pour une énergétique de la réception*, n°44, p.213-233.

— 2019b. Introduction à une énergétique de la réception. *Modernité Effets de lecture. Pour une énergétique de la réception*, n°44, p. 7-14.

BERETTA SPAMPINATO Margherita. 1978. *Berenguer de Palol*.Modène : Mucchi.

BERGOUNIOUX Gabriel. 1994. *Aux origines de la linguistique française*. Paris : Pocket.

BERTONI Giulio. 1915. *I trovatori d'Italia***.** Modène: Umberto Orlandini.

BETTI Maria Pia. 1998. Le Tenzoni del Trovatore Guiraut Riquier. *Studi Mediolatini e Volgare*, n°44, p. 7-193.

BILLY Dominique. 2016. De l'influence du décasyllabe lyrique des troubadours sur l'*endecasillabo* italien. *Revue des langues romanes*, n°1, p. 89-111.

— 2008. La versification des troubadours. *Un art du langage. Europe : Les troubadours, Max Rouquette, Tommaso Landolfi*, n°950-951, p. 59 -75.

— 2000. Le flottement de la césure dans le décasyllabe des troubadours. *Critica del Testo*, III , p. 587-622.

— 1989. *L'architecture lyrique médiévale. Analyse et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères.* Montpellier : Section française de l'Association Internationale d'Études Occitanes.

BIU Hélène. 2007. Paulin Paris et la redécouverte de la littérature médiévale. *In Mémoire des chevaliers. Edition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVIIe au XXe siècle* sous la dir. VIELLIARD Françoise, DIU Isabelle et PARINET Elisabeth. Paris : École des Chartes. p. 75-90.

BONI Marco. 1954. *Sordello, Le poesie. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario***.** Bologne**:** Palmaverde.

— 1954. Nuovi documenti riguardanti Sordello. *Studi Danteschi*, n°32, p. 29-36.

BOURGAIN Pascale, VIELLIARD Françoise. 2018 [2002]. *Conseils pour l'édition de textes médiévaux. Fascicule III Textes littéraires*. Paris : Ecole Nationale des Chartes.

BOUTIERE Jean. 1978. *Correspondance de Frédéric Mistral avec Paul Meyer et Gaston Paris*. Paris : Didier.

BOUTIERE Jean, SCHUTZ, Alexander Herman. 1973. *Biographie des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*. Paris : A. G. Nizet.

BRIQUET Charles-Moïse. 1907. *Les filigranes : Dictionnaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600, avec 39 figures dans le texte et 16, 112 facsimilés de filigranes*. Paris : A. Picard & fils.

BREUIL Geoffroi de (aut), BONNELYE François (trad.), JOUDOUX Robert (pref.) AMELOT, Jean-François (photo.). 2010. *Chronique de Geoffroy de Vigeois, prieur de Vigeois (XIe - XIIe siècles)*. Tulle : Lemouzi.

BRUN Auguste. 2019 [1935]. *La pénétration du français dans les provinces du Midi du XVe au XIXe siècle.* Cressé : Editions des Régionalismes.

BRUN Laurent (dir.). 2006. *Les Archives de littérature du Moyen Âge* (ARLIMA). En ligne : < https://www.arlima.net/>

BRUNEL Clovis. 1946. Paul Meyer et Frédéric Mistral. *Bibliothèque de l'école des chartes*, t. 106, p. 100-104.

— 1935. *Bibliographie des manuscrits littéraires en anciens provençal*. Paris : Librairie E. Droz.

BRUNEL-LOBRICHON Geneviève. 1987. Le chansonnier provençal conservé à Béziers. *In Actes du premier congrès international de l'Association internationale d'études occitanes*, sous la dir. de Peter Thomas Ricketts. Londres : A.I.EO, p. 139-147.

BRUNET Manon.1983. Pour une esthétique de la production de la réception. *Études françaises*, n°3, p. 65-82.

BRUNETTI Gaetano. 1991. Per la storia del manoscritto provenzale T. *Cultura neolatina*, n°51, p. 27-41.

BURGWINKLE William. 1990. *Razos and Troubadour Songs*. New York (New York): Garland Library of Medieval Literature.

BURIDANT Claude. 2000. *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, SEDES, Paris.

BURY EMMANUEL. 2016. Entre philologie et littérature : quelques aspects du Moyen Âge dans le discours critique du XVIIe siècle. In *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, sous la dir. de Michèle GUERET-LAFERTE, Claudine POULOUIN. Paris : Honoré Champion, p.235-249.

— 2006. Gassendi : philologie et République des Lettres. *Dix-septième siècle*, n° 233, p. 655-663

— 2003. La philologie dans le concert des savoirs : mutations et permanence de l'ars critica au XVIIe siècle. In *Le savoir au XVIIe siècle. Actes du 34e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature*, sous la dir. de John LYONS, et Cara WELCH. Tübingen : G. Narr. p. 17-33.

CABRE Miriam, NAVAS Marina. 2014. « Que·l rey franses nos ha dezeretatz… » : la poètica occitana després de Muret. In *800 anys de Muret. Els trobadors i les relacions catalano-occitanes*, sous la dir. de Vincenç BELTRAN, Tomas MARTINEZ, Irene CAPDEVILA. Barcelona : Universitat de Barcelona, p. 102-122.

CAGNAT René Louis Victor. 1919. Notice sur la vie et les travaux de M. Paul Meyer. *Bibliothèque de l'École des chartes*, n°1, p. 230-248.

CAÏTI-RUSSO Gilda. L'occitan écrit à Montpellier au XIIIe siècle : la graphie et le texte. Fidélités et dissidences. *In Fidelitats e dissidéncias*. Actes du colloque de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (Albi, 10-15 juillet 2017), sous la dir. de Jean François COUROUAU et David FABIE. Albi : SFAIEO, p.423-430.

— 2016a. Avant-propos. *Revue des langues romanes*, n°1, p. 1-2.

— 2016b. Des chansonniers occitans au livre de la mémoire : la « Vida » nuova de Dante. *Revue des langues romanes*, n°1, 175-187.

— 2009. Raimbaut de Vaqueiras : Domna tant vos ai prejada. *Lecturae tropatorum*, n° 2, p.1-21.

— 2006. Apunti per una lettura « Malaspina » del contrasto bilingue di Rambaldo di Vaqueiras. *In Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale.* Atti del Convegno per Genova capitale della Cultura Europea (Genova, Palazzo Balbi-Cattaneo, 25-26 novembre 2004), sous la dir. de Margherita LECCO. Alessandria : Edizioni dell'Orso, p.198-204.

— 2005. *Les troubadours et la cour des Malaspina*. Montpellier : Université Paul Valéry.

CALUWE Jean-Michel. 1983. *Vidas* et *razos* : une fiction du chant. *Cahiers de civilisation médiévale*, n°125, p.3-23.

CAMPROUX Charles. 1971. *Histoire de la littérature occitane*. Paris : Payot.

CAMPS Jean-Baptiste. 2018. L'histoire externe des chansonniers des troubadours en France du XVIe-XVIIIe siècle. In *La réception des troubadours en Provence, XVIe-XVIIIe siècle*, sous la dir. Jean-François Courouau et Isabelle Luciani. Paris : Classiques Garniers, p.25-82.

— 2015. Copie, authenticité, originalité dans la philologie et son histoire. *Questes*, n°29, p.35-67.

CARATY Laure-Anne. 2022. Étudier la poésie des troubadours sans publier, la branche savante des provençalistes sous l'Ancien Régime. *Tenso*, n°37, p. 47-76.

— 2022. La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans les chansonniers de Sainte-Palaye. *In Ouvrage collectif JCDO(Jove Cercaires en Domeni Occitan) : Transmission : Creacion e ibridacion dins lo domeni d'òc.* Actes de la journée d'étude à l'Université Jean Jaurès de Toulouse le vendredi 29 mars 2019, sous la dir. de Camilla Talfani et Fabio Barberini. Turnhout : Brepols, p.191-214

CARMINATI Myriam. 2016. Des passeurs ? Les poètes de l'École sicilienne. *Revue des langues romanes*, n°1, p. 51-67.

CASANOVA Jean-Yves. 2012. *Historiographie et littérature au XVIe siècle en Provence : L'oeuvre de Jean de Nostredame*. Turnhout : Brepols.

— Recensement et critique de la littérature occitane des XVIe et XVIIe siècles : tradition érudie, « baroque et maniérisme » en Provence. *Lengas Usages de l'occitan en Béarn (XVIe, XXe siècles) et en Auvergne (XIIe siècle)*, 1998, n°43, p. 69-116.

CATACH Nina. 2001. *Histoire de l'orthographe française*. Paris : Honoré Champion.

CAU Elsa. 2017. *Le style troubadour*. Montreuil : Gourcuff Gradenigo.

CAUQUIL Gérard, SHANEN François. 2008. *Allemand : la grammaire*. Paris : Hatier.

CAVALIER Odile. 2007. *La Grèce des Provençaux aux XVIIIe siècle, collectionneurs et érudits*. Avignon : Presses de l'imprimerie de Laffont.

CAVALIERE Alfredo. 1935. *Le poesie di Peire Raimon de Tolosa*. Florence: L.S. Olschki.

CELLIER Léon, RICHARD Jean-Claude (pref.). 1998 [1953]. *Fabre d'Olivet : contribution à l'étude des aspects religieux du romantisme.* Genève : Slatkine Reprints.

CHABANEAU Camille. 1886. *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil-Gallaup*. Paris : Maisonneuve frères et C. Leclerc.

— 1900. I. Le chansonnier provençal T (Bibliothèque nationale, fonds fr. n° 15211). *Annales du Midi*, n°46, p. 194-208.

CHAPPEY Jean-Luc, LEGOY Corinne et ZEKIAN Stéphane. 2014. Poètes et poésies à l'âge des révolutions (1789-1820). *La Révolution française*, n°7. En ligne < http://journals.openedition.org/lrf/1179>

CHARTIER Roger. 2021. *Éditer et traduire. Mobilité et matérialité des textes (XVIe-XVIIIe siècle)*. Paris : Gallimard.

CHASTANG Pierre. 2008 L'archéologie du texte médiéval. Autour de travaux récents sur l'écrit au Moyen Âge. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°2, p. 245-269.

CHEVALIER Jean-Claude. 1989. La recherche philologique, les Sociétés savantes et l'Université en France. Un cas remarquable en 1877. *In Speculum historiographiae linguisticae. Kurzbeiträge der IV. Internationalen Konferenz zur Geschichte der Sprachwissenschaften (ICHoLS IV) Trier, 24.-27.* August 1987. Münster : Nodus Publikationen, p. 161-169.

CHEVREL Yves. 2009. *La littérature comparée*. Paris : Presses Universitaires de France.

CITTON Yves. 2017. *Lire interpréter actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*. Paris : Editions Amsterdam.

CLEMENT-SIMON Gustave. 1908. Notice de quelques manuscrits d'une bibliothèque limousine. *Bulletin de la Société Scientifique, Historique et Archéologique de la Corrèze*, n°XV, p. 1-63.

CNRTL, Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales < https://www.cnrtl.fr/>

COLOMBO TIMELLI Maria. 2003. *Lancelot et Yvain au siècle des Lumières La Curne de Sainte-Palaye et la Bibliothèque de Sainte-Palaye et la Bibliothèque Universelle des Romans*. Milan : Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.

COMBES Francis. 2014. *Le loup amoureux*. Gardonne : Éd. Fédérop.

CONTINI Gianfranco. 1986. *Breviario di ecdotica.* Milan et Naples : Riccardo Ricciardi.

CORBELLARI Alain. 2021. *Moyen Âge et critique littéraire*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

— 2014. *Le philologue et son double. Etudes de réception médiévale*. Paris : Classiques Garnier.

— 2014. Entre réception et histoire des idées : l'histoire des études médiévales comme archéologie de nos passions. *Perspectives médiévales*, n°35. En ligne http://journals.openedition.org/peme/4366

COTS Montserrat. 1985-1986. Las poesías del trovador Guillem de Cabestany. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 40, p. 227-330.

COUFFIGNAL Gilles. 2014. Jean de Nostredame, Vies de poète et vie littéraire. *In Vies d'écrivains vies d'artistes Espagne, France, Italie XVI -XVIIIe siècle*, sous la dir. de Matteo RESIDORI, Hélène TROPE, Danielle BOILLET et Marie-Madeleine FRAGONARD. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, p. 55-69.

COUROUAU Jean-François. 2012. *Et non autrement. Marginalisation et résistance des langues de France (XVIe-XVIIe siècle)*. Genève : Droz.

— 2018. Retour sur les provençalistes provençaux de 1730-1740. *In La réception des troubadours en Provence, XVIe-XVIIIe siècle*, sous la dir. de Jean-François COUROUAU et Isabelle LUCIANI. Paris : Classiques Garniers, p.165-181.

COUSSEAU Vincent. 2015. La construction patrimoniale au prisme de l'histoire. *In Identité et Développement territorial* dans Edwige GARNIER et Frédéric SERRE. Sarrant : Editions La Librairie des territoires, p. 35-53.

CRESCINI Vincenzo. 1926 [1892]. *Manualetto provenzale per uso degli alunni delle Facoltà di lettere. Introduzione grammaticale, crestomazia, glossario*. Milan : Ulrico Hoepli.

— 1910. *Canzone francese d'un trovatore provenzale*. Padoue : Tipografia Giov. Batt. Randi.

CROUCH David. 2005. *The birth of nobility : constructing aristocracy in England and France : 900-1300*. Londres: Pearson.

CUMMINS Patricia. 1982. Le problème de la musique et de la poésie dans l'estampie. *Romania*, n°410, p. 259-277.

CURA CURÀ Giulio. 2011. Un fautore catalano del «trobar ric»: Guilhem Raimon de Gironella. *Il Confronto Letterario*, n°1, p. 7-46.

DAVALLON Jean. 2014. À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions. *Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva*, Lisbonne, Portugal.

DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo. 1931. *Poesie Provenzali Storiche relative all'Italia*. Rome: Tipografia del Senato.

DEJEANNE Jean Marie Lucien. 1909. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*. Paris : Alphonse Picard.

DEL MONTE Alberto. 1955. *Peire d'Alvernha, Liriche*. Turin : Loescher-Chiantore.

DELON Michel. 1997. *Anthologie de la poésie française du XVIIIe siècle*. Paris : Gallimard.

DENIS Delphine, SANCIER CHATEAU Anne. 1994. *Grammaire du français*. Paris : Librairie générale française.

DENIS Andrée. 1982. Poésie populaire, poésie nationale. Deux intercesseurs : Fauriel et Mme de Staël. *Romantisme*, n°35, p. 3-24.

D'HULST Lieven. 1990. *Cent ans de théorie française de la traduction : de Batteux à Littré, 1748-1847*. Lille : Presses universitaires de Lille.

DI GIROLAMO Costanzo. 1989. *I Trovatori*. Turin : Bollati Boringhieri.

DI GIROLAMO Costanzo, FRATTA Aniello.1999. I decenari con rima interna e la metrica dei Siciliani», dans Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile, per la definizione del canone. *In Dai Siciliani ai Siculo-toscani : lingua, metro e stile per la definizione del canone*. Atti del convegno di Lecce (21-23 aprile 1998), sous la direction de Rosario COLUCCIA et Riccardo GUALDO. Galatina: Congedo, p. 167-186.

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache (*DWDS*)

DMF = Dictionnaire du Moyen Français. ‹http://www.atilf.fr/dmf/›.

DOC = Dizionario di Occitano medievale. ‹http://dizionariodoc.unisa.it:1288/index/index›.

DOM = Dictionnaire de l'Occitan Médiéval. ‹http://www.dom-en-ligne.de›.

DOUCHET Sébastien. 2022. *Une réception du Moyen Âge au XVIIIe siècle. Lectures et usages des textes médiévaux par les Gallaup de Chasteuil (1575-1719)*. Paris : Honoré Champion.

— 2016. Réévaluation d'un topos littéraire : le manuscrit médiéval retrouvé. Le cas de Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon et des Gallaup de Chasteuil. *In Inventer la littérature médiévale (XVIe-XVIIe siècle) colloque du 7 octobre 2016* sous la dir. de Yann DAHHAOUI et Barbara WAHLEN, Lausanne.

DROIXHE Daniel. 1978. *La linguistique et l'appel de l'histoire (1600-1800)*. Genève : Droz.

DUCROT Oswald. 1972. *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*. Paris : Hermann..

DURANTON Henri. 1976. Le métier d'historien au XVIIIe siècle. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°4, p. 481-500.

DUVAL Frédéric. 2017 [2015]. *Les mots de l'édition de textes*. Paris : Ecole nationale des chartes.

— 2015. Les éditions de textes du XVIIe siècle. *In Manuel de la philologie de l'édition*, sous la dir. David Trotter. Boston et Berlin : De Gruyter, p. 369-393.

— 2007.À quoi sert encore la philologie ? Politique et philologie aujourd'hui » dans *Laboratoire italien. Politique et société*, n°7, p.17-40.

ECO Umberto (aut.), ROUX DE BEZIEUX Chantal, BOUCOURECHLIEV André (trads.). 1965. *L'œuvre ouverte*. Lonrai : Editions du Seuil.

ECO Umberto (aut.), BOUZAHIER Myriem (trad.). 1985. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Paris : Grasset.

EDMOND Michel. 1897. Jean Nicot et sa famille. *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, n°34, p. 164-200.

FABIE David. 2021. Deux monuments méconnus de la lexicographie de l'occitan médiéval au XVIIIe siècle : le Glossaire provençal et le Glossaire des troubadours de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781). *In Lux philologiae. L'essor de la philologie au XVIIIe siècle*, sous la direction de Corinne Bonnet, Jean-François Courouau et Éric Dieu (éd.). Genève, Droz, p. 75-102.

— 2015. L'essor des études lexicographiques et grammatico-graphiques. In *La langue d'oc partagée. Écrits et paroles d'oc 1700-1789*. Sous la direction de Jean-François Courouau. Genève, Librairie Droz, p. 75-102.

— 2014. Une première approche de la lexicographie provençale de l'occitan médiéval au XVIIIe siècle. *Lengas*, n°76. En ligne http://journals.openedition.org/lengas/713

— 2008. Un romaniste romantique : François Raynouard. *Lengas*, 63, 27-46.

FASSEUR Valérie. 2014. Claude Fauriel, Histoire de la poésie provençale. *Perspectives médiévales. Revue d'épistémologie des langues et littératures du Moyen Âge*, n° 35. En ligne http://journals.openedition.org/peme/5465

FAVATI Guido. 1961. *Le biografie trovadoriche, testi provenzali dei secc. XIII e XIV*. Bologne : Libreria Antiquaria Palmaverde.

FÉRAUD Raymond (aut.), RICKETTS Peter Thomas, HERSHON Cyril (eds.). 2007. *La vida de Sant Honorat*.Turnhout : Brepols.

FERRARI Anna, CARERI Maria, MELIGA Walter (éds.). 1998. *Intavulare: tavole di canzonieri romanzi I, Canzonieri provenzali*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana.

FEW = Wartburg, Walther von, *Französisches etymologisches Wörterbuch : eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Basel, Zbinden Druck un Verlag AG, 1922-1967. En ligne ‹http://www.atilf.fr/few›.

FISH Stanley (aut.), DOBENESQUE Étienne (trad.). 2007. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris : Les Prairies ordinaires.

FLOCH Catherine et Henri. 2007. *Un homme des Lumières : l'amiral de Rochegude*. Albi : Éd. Grand Sud.

FUMAROLI Marc. 2001. *Académie des inscriptions et belles lettres comptes rendus des séances de l'année 2001 novembre décembre*. Paris : Diffusion de Boccard.

GAMBINO Francesca (ed.), BRUGNOLO Furio (pref.). 2003. *Canzoni anonime di trovatori e 'trobairitz'*. Alessandria : Edizioni dell'Orso.

GASSENDI Pierre (aut.), LASSALE Roger (trad.). 1995. *Peiresc "le prince des curieux" au temps du baroque*. Paris : Belon.

GAUDRIAULT Raymond. 1995. *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris : CNRS éditions, J. Telford.

GAUNT Simon, HARVEY Ruth, PATERSON Linda Mary. 2000. *Marcabru: a critical edition*. Cambridge: D.S. Brewer.

GAVEL Henri, JEANROY Alfred. 1954. *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 1954, n°27, p. 205-206.

GAUCHER Élisabeth. 2000. La représentation du surnaturel dans les réécritures de Robert le Diable. *In La bibliothèque bleue et les littératures de colportage : actes du colloque, Troyes, 12-13 novembre 1999* sous la dir. de Thierry Delcourt et Élisabeth Parinet. Paris : H. Champion. p.149-160

GENETTE Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.

GERVAIS Bertrand, BOUVET Rachel (éds.). 2007. *Théories et pratiques de la lecture littéraire*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

GERVAIS Bertrand. 1998. *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*. Montréal : XYZ.

GLENCROSS Michael. 2000. Relic and Romance: Antiquarianism and Medievalism in French Literary Culture, 1780-1830. *The Modern Language Review*, n°2, p. 337-349.

GOUIRAN Gérard. 2008. Sur quelques troubadours qui franchirent les Alpes du temps de la croisade contre les albigeois. *In I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale Venezia, 28 -31 ottobre 2004*. Rome et Padoue : Editrice antenore, p. 97-133.

— 1990. Le cycle de la bataille des jeunes et des vieilles. *In Per Robert Lafont: estudis ofèrts a Robert Lafont per sos collègas e amics*, Montpellier et Nîmes : Centre d'estudis occitans, p. 109-133.

— 1985. *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*. Aix-en-Provence : Université de Provence. 2 vol.

GOSSMAN Lionel. 1968. *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment : the World and the Work of la Curne de Sainte-Palaye.* Baltimore (Maryland): The Johns Hopkins Press.

GOTTSCHED Johann Christoph (aut.), KÖNIG Amand (impr.). 2010. *Le maître de la langue allemande, ou nouvelle grammaire allemande méthodique et raisonnée composée sur le modèle des meilleurs auteurs de nos jours, et principalement sur celui de Mr. le prof. Gottsched. Sixième édition*. Nabu Press.

GRAFTON Anthony. 1998. *Les origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page.* Paris : Le Seuil.

GRAVIT Francis. 1950. Peiresc's Provençal Manuscripts. *Speculum*, n° 2, p. 226-236.

GRESTI Paolo. 2020. Sulla canzone *Nulhs hom non es tan fzels vas senhor* di Aimeric de Pegulhan (BEdT 10.38). *Vox Romanica*, n°79, p. 165-178.

GREUB Yan. 2018. La stratigraphie linguistique des manuscrits médiévaux et la variation liguistique. *Medioevo romanzo*, vol. 42, n°1, p. 6-30.

GRIMALDI Marco. 2016. La réception de la poésie politique des troubadours en Italie. *Revue des langues romanes*, n°1, p. 69-87.

GRÖBER Gustav. 1877. Die Liedersammlungen der Troubadours. *Romanische Studien*, n°2, p. 337-670.

— 1888. *Grundriss der Romanischen Philologie*. Strassburg : K.J. Trübner.

GROSSI Paolo. 2006. *Pierre-Louis Ginguené, historien de la littérature italienne*. Berne : P. Lang.

GUIDA Saverio, LARGHI Gerardo. 2014. *Dizionario biografico dei trovatori*. Modène : Mucchi.

GUITTON Édouard. 1979. La poésie en 1778. *Dix-Huitième Siècle*, n°1, p. 75-86.

GUMBRECHT Hans Ulrich. 1986. « Un Souffle d'Allemagne ayant passé »: Friedrich Diez, Gaston Paris, and the Genesis of National Philologies. *Romance Philology*, n°1, p. 1-37

GURY Jacques. 1991. Ossian/Macpherson : Fragments de poésie ancienne. Édition par François Heurtematte. *Dix-Huitième Siècle*, n°1, p.472-472.

GUSDORF George. 1973. *Les sciences humaines et la conscience occidentale VI l'avènement des sciences humaines au siècle des Lumières*. Paris: Payot.

HARVEY Ruth, PATERSON Linda Mary. 2010. *The Troubadour « Tensos » and « Partimens » : a critical edition*. Cambridge : D.S. Brewer. 3 vol.

HAUGEN Kristine Louise. 2011. *Richard Bentley: poetry and enlightenment*. Londres: Harvard university press.

HERITIER Annie. 2003. *Genèse de la notion juridique de patrimoine culturel 1750-1816*, Le Mesnil sur l'Estrée, L'Harmattan.

HERSHON Cyril. 2010. Le chansonnier de Béziers, édition semi-diplomatique. *La France Latine,* n°150, p. 5-298.

HIBBERD Lloyd. 1944. Estampie and Stantipes. *Speculum*, n° 2, p. 222-249.

Identifiants et Référentiels pour l'Enseignement Supérieur et la Recherche (*IdRef*). En ligne < https://www.idref.fr/autorites.jsp>

ISER Wolfgang (aut.), SZNYCER Éveline (trad.). 1976. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Wroclaw : Mardaga.

ITTI Éliane. 2018. *Madame Dacier : de la traduction d'Homère à la défense d'Homère.* In *La traduction : sa nécessité, ses ambiguïtés et ses pièges*. Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, sous la direction de Michèle Coltelloni-Trannoy. Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, p. 48-56.

JAUSS Hans Robert (aut.), MAILLARD Claude (trad.). 2019. *Pour une esthétique de la réception*. Domont : gallimard.

JACOUBET Henri. 1929. *Le Genre Troubadour et les Origines française du Romantisme*. Paris : Les Belles Lettres.

JEANROY Alfred. 1998 [1934]. *La poésie lyrique des troubadours*. Genève : Slatkine reprints. 2 t.

— 1945. *Histoire sommaire de la poésie occitane des origines à la fin du XVIIIe siècle*. Paris : Henri Didier.

— 1931. Les études provençales du XVIe siècle au milieu du XIXe . *Annales du midi*, n°43, p. 129-159.

— 1922. *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscrits et éditions)*. Paris : Honoré Champion.

— 1916. *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux (manuscrits et éditions)*. Paris : Champion.

JEANROY Alfred, AUBRY Pierre. 1908. Huit chansons de Bérenger de Palazol. *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, n°2, 520-540.

JEBB Richard Claverhouse. 1899. *Bentley*. New York (*New York)*: Harper & Brothers Publishers.

JENSEN Frede. 1994 [1986]. *Syntaxe de l'occitan médiéval*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

JOUVE Vincent. 1993. *La lecture*. Paris : Hachette supérieur.

JURATIC Sabine. 2014. La traduction, un objet éditorial. *In Histoire des traductions en langue française XVIIe et XVIIIe siècle 1610-1815*, sous la dir. d'Yves CHEVREL, Annie COINTRE, Yen-Mai TRAN-GERVAT et Jean-Yves MASSON. Lonrai : Editions Verdier, p. 187-248.

KARAS Hilla. 2009. La Curne de Sainte-Palaye – traducteur : « Pas si belle mais bien fidèle » ? *In Théories et pratiques de la traduction aux XVIIe et XVIIIe siècles Actes de la journée d'études du centre de recherches sur l'Europe classique (XVIIe et XVIIIe siècles)*, sous la dir. de Michel Wiedemann. Tübingen : Gunter Narr Verlag, p. 85-98.

KELLY Henry Ansgar. 1987. The Varieties of Love in Medieval Literature According to Gaston Paris. *Romance Philology*, n°3, p. 301-327.

KENDRICK Laura. 1995. The Science of Imposture and the Professionalization of Medieval Occitan Literary Studies. *Medievalism and the Modernist Temper, sous la direction de* Howard BLOCH, Stephen NICHOLS. Baltimore – Londres : The Johns Hopkins Press , p. 95-126.

KIRSCH Fritz Peter, KREMNITZ Georg, SCHLIEBEN-LANGE Brigitte, GARDY Philippe (auts.), CHABRANT Catherine (trad.). 2002. *Petite histoire sociale de la langue occitane : usages, images, littérature, grammaires et dictionnaires*. Canet : Trabucaire.

KOLSEN Adolf. 1939. *Beiträge zur altprovenzalischen Lyrik*. Florence, Leo S. Olschki.

— 1910. *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh.* Halle : Max Niemeyer Verlag.

KREMNITZ Georg. 1988. *La Recherche socio-linguistique en domaine occitan*. Londres : Université de Londres.

LABERE Nelly. 2013. « Cachez cette marge que je ne saurais voir »... Le philologue et le contre-texte du manuscrit. Texte et contre-texte pour la période pré-moderne. *Ausonius Scripta Mediaevalia*, n°23, p. 25-31.

Lacheny Marc. 2019. *Iser (Wolfgang). Penser le lecteur dans l'acte d'interprétation*, [en ligne] < http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/iser-wolfgang/>

LAFONT Robert. 1997. L'authentification du roman troubadour, ou l'autre littérature. *In L'Occitanie romantique Actes du colloque de Pau (22,23 et 24 septembre 1994*, sous la direction de Claire TORREILLES et Robert LAFONT. Bordes : Centre d'Etude de la Littérature Occitane, p. 69-94.

— 1982. Le midi des troubadours : histoire d'un texte. *Romantisme*, n°35, p. 25-48.

— 1974. *La Revendication occitane*. Paris : Flammarion.

— 1970. *Renaissance du Sud, essais sur la littérature occitane au temps d'Henri IV*. Paris : Gallimard.

LAFONT Robert, ANATOLE Christian. 1970. *Nouvelle histoire de la littérature occitane*. Paris : Presses universitaires de France. 2 vol.

LAÏD Baptiste. 2015. Les « fabliaux avant la lettre » de Marie de France et le récit comique aux XIIe et XIIIe siècles. *Le Fablier*, n°26, p. 13-32.

LANGELIER Éléonore. 2016. Les auteurs médiévaux dans les Recherches de la France d'Etienne Pasquier. *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, sous la dir. de Michèle GUERET-LAFERTE, Claudine POULOUIN. Paris : Honoré Champion, p. 143-154

LANSON René. 1926. *Le goût du Moyen Age en France au XVIIIe siècle*. Paris : G. Vanoest.

LANZA Diego et UGOLINI Gherardo. 2016. *Storia della filologia classica*. Rome : Carocci editore.

LAUTEL-RIBSTEIN Florence. 2014. Poésie. *In Histoire des traductions en langue française XVIIe et XVIIIe siècle 1610-1815*, sous la dir. d'Yves CHEVREL, Annie COINTRE, Yen-Mai TRAN-GERVAT et Jean-Yves MASSON. Lonrai : Editions Verdier.

LAZARD Gilbert. 2001. *Etudes de linguistique générale : typologie grammaticale*. Leuven-Paris : Peeters.

LAZZERINI Lucia. 2010. *Letteratura medievale in lingua d'oc*. Modène : Mucchi Editore.

LECLERC André. 1988. Le problème de la traduction au siècle des Lumières : obstacles pratiques et limites théoriques. *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, n°1, p. 41-62.

LEMAIRE Jacques-Charles. 1989. *Introduction à la codicologie*. Louvain-La-Neuve : Institut d'études médiévales de l'Université catholique de Louvain.

LEMAIRE Jacques-Charles, PATRICK Thomas.1979. L'œuvre de Jacques de Baisieux. Édition critique. *Scriptorium*, t. 33 n°1, p. 140-141.

LENOIR Magalie. 2002. Naissance d'une conscience et d'une politique de patrimoine sous l'Ancien Régime. *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n°29, p. 27-35.

LEON GOMEZ Magdalena. 2008. Les chansonniers provençaux. *Europe : Les troubadours, Max Rouquette, Tommaso Landolfi*, n°950-951, p. 31-45.

LÉONARD Émile Guillaume. 1945. *Mistral : ami de la science et des savants*. Paris : Éditions des Horizons de France.

LETERRIER Sophie-Anne. 2005. Troubadours et trouvères — un dialogue nord-sud ?. *Revue du Nord*, n°2-3, p. 441-457.

LEVY Emil. 1894-1924. *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch : Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards « Lexique roman ».* Leipzig : O. R. Reisland. 8 vol.

LINSKILL Joseph. 1964. *The Poems of The Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*. The Hague: Mouton.

LOMBARD Nicolas. 2016. Une « défense et illustration » de la Poésie française médiévale : le recueil de l'origine de la langue et de poesie françoise de Claude Fauchet (1581). *In Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, sous la dir. de Michèle GUERET-LAFERTE, et Claudine POULOUIN. Paris : Honoré Champion, p. 105-142.

LOTE Georges. 1988-1996 [1949-1955]. *Histoire du vers français*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. 9 vol. En ligne depuis le 12 février 2013 sur OpenEdition Books : < https://books.openedition.org/pup/1788?lang=fr>

LOUICHON Brigitte. 2009. *La littérature après coup.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

LUCIANI Isabelle. 2007. César de Nostredame (1553-1629), ou l'écriture d'un héritier en quête de soi. *In Comportements, croyances et mémoires : Europe méridionale XVe-XXe siècles*, sous la dir. Gilbert BUTI, Anne CAROL. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. p. 211-232

MAILLET Fanny. 2016. *Extraire la littérature médiévale : du fonds de l'Arsenal à la « Bibliothèque universelle des romans*. Thèse de doctorat en Langue française. Paris, Sorbonne université.

— 2014. Quand les fabliaux étaient en liberté. Barbaza, La Curne, Paulmy. *In L'Étude des fabliaux après le Nouveau recueil complet des fabliaux* sous la dir. D'Olivier Collet, Fanny Maillet et Richard Trachsler. Paris : Classiques Garnier, p. 39-62.

MAULU Marco. 2007. Fra attrazione e distacco : il Medioevo illuminato di Jean Baptiste La Curne de Sainte-Palaye. *In Recensioni e biografie. Libri emaestri. Atti del secondo seminario (Alghero, 19-20 maggio 2006)*, sous la dir. de Paolo MANINCHEDDA. Cagliari : CUEC, p. 223-249.

MARSHALL John Henry. 1972. *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*. Londres: Oxford University Press.

MARTEL Philippe. 2015. Le souvenir des troubadours chez les historiens du Languedoc (XVIe -XVIIIe siècles). In *La réception des troubadours en Languedoc et en France XVIe-XVIIIe siècle*, sous la dir. de Jean-François COUROUAU et Isabelle LUCIANI. Paris : Classiques Garnier. p. 109-124.

— 1982. Les historiens du début du XIXème siècle et le Moyen Âge occitan : Midi éclairé, Midi martyr ou Midi pittoresque. *Romantisme Les nationalités, la nation et la province*, n°35, p. 49-72.

MARTIN Henry. 1887. *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal. Tome troisième*. Paris : Plon.

MATOS Luis (de). 1952. Un diplomate humaniste : Jean Nicot, ambassadeur de France au Portugal. *Littératures*, n°1, 21-42.

MARSHALL John Henry. 1972. *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*. New York (New York) : Oxford University Press.

MARTÍ Sadurní. 2017. Joan de Castellnou revisité. Notes biographiques. *Revue des langues romanes*, n°2, p. 623-660.

MASAI François. 1950. Principes et conventions de l'édition diplomatique. *Scriptorium*, n° 2, p. 177-193.

MASSON Jean-Yves. 2019. La traduction entre critique et création. *Revue de littérature comparée*, n ° 1, p. 85-97.

MEERHOFF Kees. 1990. D'étranges gymnastiques : poétique et philosophie à la Renaissance. *Histoire Épistémologie Langage*, n°1, p. 103-122.

MENANT Sylvain. 2017. Les Succès Poétiques Du Siècle Des Lumières. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 4, p. 807-820.

— 1989. *La chute d'Icare : la crise de la poésie française : 1700-1750.* Genève : Droz. 395 p.

MENANT Sylvie. 2005. Portrait et curiosité dans l'entourage de Du Vair, à propos des portraits de Michel et de César de Nostredame, peints par César de Nostredame. *In Guillaume du Vair, parlementaire et écrivain (1556-1621)*. Colloque d'Aix-en-Provence : 4-6 octobre 2001, sous la dir. de Bruno PETEY-GIRARD et Alexandre TARRETE, Genève, Droz.

MENEGHETTI Maria Luisa. 1984. *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*. Modène : Mucchi.

MENICHETTI Caterina. 2015. *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*. Strasbourg : Éditions de linguistique et de philologie (Travaux de linguistique romane. Philologie et édition de textes).

MEYER Paul. 1890. Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours. *Romania*, n°73, p. 1-62.

— 1882. Chronique. *Romania*, n°42-43, p. 453-464.

— 1877.Traités catalans de grammaire et de poétique. *Romania*, n°23, p. 341-358.

— 1875. Dictionnaire historique de l'ancien langage français, ou Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV, par La Curne de Sainte-Palaye. *Romania* , n°14, p. 278-280.

— 1871. *Documents manuscrits de l'ancienne littérature de la France conservés dans les bibliothèques de Grande-Bretagne. Rapports à M. le Ministre de l'Instruction publique*. Paris : Imprimerie nationale.

— *Les derniers troubadours de la Provence*. Paris : Librairie A. Franck.

— 1869. Les derniers troubadours de la Provence, d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque impériale par Mr Ch. Giraud » dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1, p. 245-297 et 461-531.

— 1868. Troisième rapport sur une mission littéraire en Angleterre et en Ecosse. *In Archives des missions scientifiques et littéraires. Choix de rapports et des instructions*, Paris, Imprimerie impériale, p. 138-168.

— 1865. *Le roman de Flamenca*. Paris : Franck. 427 p.

MICHAUD Claude. 1985. Fabre D'Olivet : Mes souvenirs, 1767-1825, 1977. *Dix-Huitième Siècle*, n° 17, p. 430-431.

MILONE Luigi. 2003. Tre canzoni di Raimbaut d'Aurenga. *Cultura neolatina*, n°63, p.169-254.

— 1998. *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*. Barcelone : Columna.

MÖLK Ulrich. 1986. *La lirica dei trovatori*. Bologne: Il Mulino.

MONFRIN Jacques. 1988. Romania. *Romanische Forschungen*, n°1/3, p. 263-281

MONTANARI Elio (ed. et aut.), MAAS Paul (aut.). 2003. *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*. Florence: Edizioni del Galluzzo.

MONTOYA Alicia. 2016. L'Académie des Inscriptions entre érudition et imaginaire, littéraire, ou de la construction d'un discours savant sur le Moyen Âge. *In Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, sous la dir. Michèle GUERET-LAFERTE et Claudine et POULOUIN. Paris : Honoré Champion, p.333-354.

— 2015.Jouer aux troubadours à l'aube des Lumières. *In La réception des troubadours en Languedoc et en France XVIe-XVIIIe siècle*, sous la dir. de Jean-François COUROUAU et Isabelle LUCIANI. Paris : Classiques Garnier, p. 95-108.

MOUZAT Jean. 1965. *Les poèmes de Gaucelm Faidit. Troubadour du XIIe Siècle***.** Paris: A. G. Nizet.

— 1956. *Le troubadour Arnaut de Tintinhac : édition critique des poèmes précédée d'une introduction*. Tulle : Impr. Juglard-Ogier.

NELLI René. 1979. *La poésie occitane des origines à nos jours*. Paris : Seghers.

— 1977. *Écrivains anticonformistes du Moyen-âge occitan*. Paris : Phébus.

NEWCOMBE Terence. 1971. The Troubadour Berenger de Palazol: A Critical Edition of his Poems. *Nottingham Medieval Studies,* n°15, p. 54-95.

NICHOLSON Derek E. T. 1976. *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*. Manchester: Manchester University Press.

NOSTREDAME Jean de (aut.), CHABANEAU Camille, ANGLADE Joseph (éds.). 1913. *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*. Genève : Slatkine reprints.

NOUGARET Louis. 1977 [1948]. *Traité de métrique latine classique*. Paris : Klincksieck.

ORCEL Michel (ed.), CALVINO Italo (Pref.). 2000. *Roland Furieux*. Paris : Seuil. 2 vol.

OROZ ARIZCUREN Francisco. 1972. *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*. Pamplona : Institucion Principe de Viana.

OSTERREICHER Wulf. 2000. L'étude des langues romanes. *In Histoire des idées linguistiques, l'hégémonie du comparatisme*, sous la dir. de Sylvain AUROUX. Sprimont : Pierre Mardaga, p. 183-192.

OWEN ALDRIDGE Alfred. 1961. Le problème de la traduction au XVIIIe siècle et aujourd'hui. *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, n° 3, p. 747-758.

PASQUINI Pierre (aut.), LAFONT Robert (pref.). 1994. *Les pays des parlers perdus*. Montpellier : Les presses du languedoc.

PATERSON Linda. 1975. *Troubadours and Eloquence*. Oxford : The Clarendon Press.

PATTISON Walter Thomas. 1952. *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*. Minneapolis (Minnesota) : The University of Minnesota press.

PEIRESC Claude Fabri (aut.), FERRIER Jacques, FEUILLAS Michel (éds.). 1982. *Histoire abrégée de Provence*. Aubanel : Archive du Sud.

PETIT Jean-Marie. 1991. L'Œuvre lexicographique occitane de Fabre d'Olivet. *In Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*. Poitiers : Université de Poitiers, p. 443-454.

PEUREUX Guillaume. 2009. *La fabrique du vers*. Paris : Editions du Seuil.

PFEFFER Wendy. 2016. Les manuscrits ne mentent pas : le cas de Dante et le *De vulgari eloquentia*. *Revue des Langues romanes. Les Troubadours et l'Italie*, t. CXX n° 1, p. 161-174.

PFERSMANN Andréas. 2011. *Séditions infrapaginales : poétique historique de l'annotation littéraire, XVIIe-XXIe siècles*. Genève : Droz.

PICARD Michel. 1986. *La lecture comme jeu*. Paris : Les Éditions de Minuit.

PILLET Alfred (aut.), CARSTENS, Henry (éd.). 1933. *Bibliographie der Troubadours*. Halle: M. Niemeyer.

PIZZORUSSO Arnaldo. 1968. *Teorie letterarie in Francia : ricerche sei-settecentesche*. Pise : Nistri-Lischi.

PIROT François.1971. Sur quelques chansonniers provençaux perdus ou égarés. *In Mélanges de philologie romanes dédiés à la mémoire de Jean Boutière,* sous la dir., Irénée Cluzel. Liège : fdSoledi, p. 466-480.

POE WILSON Elizabeth. 2004. A Fiery Arrow from the Flanks: Defending Arnaut Daniel's Claim to « Entre ·l Taur E· L Doble Signe ». *Romania*, n° 485/486, p. 111-134.

POMPIDOU Georges. 1961. *Anthologie de la poésie française*. Paris : Hachette.

POULOT Dominique. 2007. Antiquaires et historiens au XVIIIème siècle. *Annals of Museu Paulista*, n°2, p. 45-59.

— 2006. *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIIIe -XXIe siècle. Du monument aux valeurs.* Paris : Presses universitaires de France.

PROKOP Josef. 2018. La prise de conscience de la tradition littéraire des troubadours en France au XVIe siècle. *Revue des Langues Romanes*, n°1, p. 193-210.

— 2017. Mystification ou historiographie au XVIe siècle dans les Vies des plus célèbres et anciens poètes provensaux de Jean de Nostredame. *Écho des études romanes*, n°2, p. 183-194.

— 2011. Jehan de Nostredame : Vies des troubadours ou nouvelles de la vie ?. *Écho des études romanes*, n°2, p. 21-30.

PUPIL François. 1985. *Le style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*. Nancy : Presses universitaires de Nancy.

QUEMADA Bernard. 1968. *Les Dictionnaires du français moderne, 1539-1863*. Paris: Didier.

RAJNA Pio. 1873. Ricordi di codici francesi posseduti dagli Estensi nel secolo XV. *Romania*, n° 5, p. 49-58.

RAYMUND Wilhelm. 2013. *Transcrire et ou traduire : variation et changement linguistique dans la tradition manuscrite des textes médiévaux*. Actes du congrès international, Klagenfurt, 15-16 novembre 2012. Heidelberg : Universitätsverlag Winter.

REINBOLD Anne (éd.), COSTABEL, Pierre (préf.). 1992. *Peiresc ou la passion de connaître.* colloque tenu à Carpentras du 5 au 7 novembre 1987. Paris : J. Vrin.

RESCONI Stefano. 2019. *Edizione diplomatica del canzoniere U Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pl. XLI, 43*. En ligne sur le *Cao* : <http://www.rialto.unina.it/Cao/diplomatiche/U.htm>

RICKEN Ulrick. 1978. *Grammaire et philosophie au Siècle des Lumières. Controverses sur l'ordre naturel et la clarté du français,* Lille, Presses universitaires de Lille.

RICKETTS Peter. 2000. *Contributions à l'étude de l'ancien occitan: textes lyriques et non-lyriques en vers*. Birmingham : AIEO.

RIQUER Martín (de). 1975. *Los trovadores. Historia literaria y textos.* Barcelona : Ed. Planeta.

— 1953. Las poesías de Guillem de Berguedán contra Pere de Berga. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n°25, p. 247-271.

RIO Odyle. 1988. L'hommage des Félibres. Peiresc et la littérature provençale. *L'été Peiresc Fioretti II nouveaux mélanges*, sous la dir. de Jacques Ferrier. Avignon : Aubanel. p. 261-273.

RIDOUX Charles. 2001. *Évolution des études médiévales en France de 1860 à 1914*. Paris : Honoré Champion.

RIZZO Silvia. 1973. *Il Lessico filologico degli umanisti*. Rome: Edizioni di storia e letteratura.

ROMIEU Maurice, BIANCHI André. 2006 [1999]. *La Lenga del Trobar, Precís de gramatica d'occitan ancian*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.

RONCAGLIA Aurelio. 1991. Retrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc. *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers. Actes du colloque de Liège*, sous la dir. TYSSENS, Madeleine. Liège : Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, p. 19-41.

ROQUES Mario. 1918. Paul Meyer (17 janvier 1840 - 8 septembre 1917). *Romania*, n°177, p. 3.

ROQUEBERT Michel. 2008. L'émigration languedocienne en Italie Padane au cours du XIIIe siècle. In *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno Internazionale Venezia, 28 -31 ottobre 2004. Rome-Padoue : Editrice antenore, p. 77-95.

ROTHSTEIN Marian. 2016. La situation des textes littéraires médiévaux au XVIe siècle. In *Accès aux textes médiévaux de la fin du Moyen Âge au XVIIIe siècle*, sous la dir. de Michèle GUERET-LAFERTE et, Claudine POULOUIN. Paris : Honoré Champion, p. 91-103.

ROSENSTEIN Roy. 2015. Entre deux Nostredame, Jean (1575) et César (1614) Jean Nicot de Nîmes (1606) et Jacques Ferrand d'Agen (1610), lecteurs des Italiens. *In La réception des troubadours en Languedoc et en France XVIe-XVIIIe siècle*, sous la dir. de Jean-François COUROUAU et Isabelle LUCIANI. Paris : Classiques Garnier, p. 47-56.

— 1985. Jean Nicot's Thresor and Renaissance Multilingual Lexicography. *Dictionaries: Journal of the Dictionary Society of North America*, n°7, p. 32-56.

ROUBAUD Jacques. 2009 [1986]. *La fleur inverse : l'art des troubadours*. Paris : les Belles lettres.

Roussel Jean. Ginguené. *In Édition électronique revue, corrigée et augmentée du Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, sous la dir. de Jean SGARD. En ligne : < https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/index.php/>

ROUSSILLON Marine. 2015. Les « galants troubadours ». Usages des troubadours à l'âge classique. *La réception des troubadours en Languedoc et en France XVIe-XVIIIe siècle* sous la Jean-François COUROUAU et Isabelle LUCIANI. Paris : Classiques Garnier, p. 109-124.

ROUSSINEAU Gilles. 2003. Perceforest dans La Curne et dans Godefroy. *In Frédéric Godefroy. Actes du Xe colloque international sur le moyen français*, sous la dir. de Frédéric Duval. Paris : École des Chartes, p. 159-174.

RUELLE Pierre. 1982. *Une définition de la philologie.* Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

RYCHNER Jean (éd.). 1967. *Les XV joies de mariage*. Genève : Droz.

SABATIER Robert. 1975. *Histoire de la poésie française. La poésie du dix-huitième siècle*. Paris : Albin Michel.

SAINT-GERAND Jacques. 1980. L'Amour : érotisme, pornographie et normes littéraires (1815-1845). *In Aimer en France 1760-1860*, Actes actes du Colloque international de Clermont-Ferrand, (20-22 juin 1977), sous Paul VIALLANEIX, Jean EHRARD. Clermond-Ferrand : Faculté des lettres et sciences humaines.

SALVAT Joseph. 1936. *Discours sur Raynouard*. Toulouse : Les Frères Douladoure.

SALVERDA DE GRAVE Jean-Jacques. 1902. *Le troubadour Bertran d'Alamanon*. Toulouse : Édouard Privat.

SOLTAU Otto. 1899. *Zeitschrift für romanische Philologie herausgegeben von Gustav Gröber*. Tübingen : Max Niemeyer. 3 vol.

SAVERIO Guida. 1961. Le *biografie trovadoriche, testi provenzali dei secc. XIII e XIV*. Bologne : libreria antiquaria Palmaverde.

SCHLIEBEN-LANGE Brigitte. 2002. *Grammaires et dictionnaires*. *In Petite histoire sociale de la langue occitane* sous la dir. de Peter Kirsch, Georg KREMNITZ, Brigitte SCHLIEBEN-LANGE. Canet : Trabucaire, p. 45-101.

— 1997. Préhistoire de la romanistique : la contribution des Méridionaux avant Raynouard. *Lengas Revue de sociolinguistique De François Raynouard à Auguste Brun*, n°42, p. 27-47.

— 1991. Okzitanisch : Grammatikographie und Lexikographie. *In Lexikon der Romanistischen Linguistik, V/2 : Okzitanisch, Katalanisch* sous la dir. Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt. Tübingen : Niemeyer, p. 105-126.

— 1990. Le glossaire provençal de Lacurne de Sainte-Palaye. *In Per Robert Lafont. Estudis ofèrts a Robert Lafont par sos collègas e amics*. Montpellier :Centre d'estudis occitans, p. 267-272.

SCHOBER Rita. 1983. Esthétique de la réception et lecture réaliste. *In La Réception de l'œuvre littéraire (Actes du Colloque de l'Université de Wroclaw),* sous la dir. de Heisten Józef. Wroclaw : Romanica Wratislaviensia.

SCHREIBER Michael. 2004. Une typologie de la traduction et de l'adaptation. *In Poésie, traduction, retraduction actes des journées d'étude organisées en 2003*, sous la dir. de Christine LOMBEZ et Roger SAUTER. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, p. 67-83.

SEGRE Cesare. 2015. Lachmann et Bédier : la guerre est finie. In *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes*, *Nancy, 15-20 juillet 2013,* sous la dir. d'Eva, BUCHI, Jean-Paul CHAUVEAU, Yan GREUB, Jean-Marie PIERREL. Strasbourg : Éditions de linguistique et de philologie, p. 15-27.

— 1976. Critique textuelle, théorie des ensembles et diasystème. *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques*, n°62, p. 279-292.

SERRA-BALDÓ Alfons. 1934. *Els trobadors text provençal i versió catalana*. Barcelona: Barcino.

SHEPARD William Pierce. 1965. *The Oxford Provençal chansonnier: diplomatic edition of the manuscript of the Bodleian library, Douce 269, with introduction and appendices*. New York (New York) : Kraus Reprint Corp.

SIBILLE Jean. 2006. Impératif et négation dans les langues romanes : à propos des formes jussives dans la Passion de saint André (texte occitan de 1512) Travaux & documents. *Venez, venez ! : De la suggestion à l'injonction dans les langues romanes*, sous la direction de Maria Helena Araújo CARREIRA et le Centre de recherche en linguistique, littératures et civilisations romanes. Saint-Denis : Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, p. 33-54.

SIGNORINI Maddalena. 2008. Aspetti codicologici e paleografici della produzione di manoscritti in lingua provenzale (secc. XIII-XIV). in *I trovatori nel Veneto e a Venezia.* Atti del Convegno Internazionale Venezia, 28 -31 ottobre 2004. Rome-Padoue : Editrice antenore, p.279-303

SIGU Véronique. 2013. *Médiévisme et Lumières. Le Moyen Âge dans la « Bibliothèque des romans* ». Oxford : Voltaire Foundation.

SIOUFFI Gilles. 2010. *Le « génie de la langue française » à l'âge classique.* Paris : Champion.

SOLTAU Otto. 1899. Die Werke des Trobadors Blacatz. *Zeitschrift für romanische Philologie*, n°23, p. 201-248.

STANESCO Michel. 2004. Gaston Paris et la tradition poétique: une herméneutique de l'identité. *In Le Moyen Âge de Gaston Paris* sous la dir. de Michel Zink. Paris : Odile Jacob, p. 41-68.

STEFANINI Jean. 1969. *Un provençaliste marseillais L'abbé Féraud (1725-1807).* Gap : Ophrys.

— 1957. La grammaire de l'Abbé Féraud et la position du Provençal par rapport aux autres langues romanes. Le provençal, langue mère ou langue soeur ? *In Actes et mémoires du 1e congrès international de langue et littérature du midi de la France*. Avignon : Palais du Roure, p. 208-211.

SWIGGERS Pierre. 2001. La philologie romane de Dante à Raynouard : Linguistique et grammaticographie romanes. *In Lexikon der romanistischen Linguistik*, Günter HOLTUS, Michael METZELTIN, Christian SCHMITT (éds). Tübingen : Max Niemeyer Verlarg, p. 36-121.

— 1986. *Grammaire et théorie du langage au 18e siècle. "Mot ", "temps" & "mode" dans l'encyclopédie méthodique*. Lille : Presses Universitaires de Lille.

— 1984. *Les conceptions linguistiques des Encyclopédistes : étude sur la constitution d'une théorie de la grammaire au siècle des Lumières.* Heidelberg : Groos.

THERIEN Gilles. 2007. L'exercice de la lecture littéraire. In *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de Bertrand GERVAIS, Rachel BOUVET (éds.). Québec : Presses de l'Université du Québec. p. 11-42.

THIBAULT Gabriel-Robert. 1991. L'harmonie imitative. Essai historique et anthropologique. *Dix-Huitième Siècle*, n°1, p. 357-368.

THOMAS Antoine. 1889. Sur le sort de quelques manuscrits de la famille d'Este. *Romania*, n°70, p. 296-298.

TIMPANARO Sebastiano. *La genesi del metodo del Lachmann*. Turin: UTET libreria. 2003. 211p.

TLIO : *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. ‹ http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/ ›

TLFi : *Trésor de la Langue Française informatisé*. ‹http://www.atilf.fr/tlfi,ATILF›.

TOPSFIELD Leslie. 1971. *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*. Paris : A.G. Nizet.

TRAN-GERVAT Yen-Maï. 2014. Penser la traduction. *In Histoire des traductions en langue française XVIIe et XVIIIe siècle 1610-1815*, sous la dir. d'Yves CHEVREL, Annie COINTRE, Yen-Mai TRAN-GERVAT et Jean-Yves MASSON. Lonrai : Editions Verdier, p. 369-432.

TRAN-GERVAT Yen-Maï et WEINMANN Frédéric. 2014. Discours sur la traduction. *In Histoire des traductions en langue française XVIIe et XVIIIe siècle 1610-1815*, sous la dir. d'Yves CHEVREL, Annie COINTRE, Yen-Mai TRAN-GERVAT et Jean-Yves MASSON. Lonrai : Editions Verdier, p. 249-368.

TRECCANI : *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti iniziata dall'Istituto Giovanni Treccani*. ‹https://www.treccani.it/ ›

Trésor de la Langue Française informatisé ‹http://www.atilf.fr/tlfi, ATILF›.

TROUSSON Raymond, EIGELDINGER Frédéric (dirs.). 1996. *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. Paris : Honoré Champion.

VALERY Paul. 1957. *Œuvre I*. Paris : Gallimard.

VALLA Lorenzo (aut.), MARSICO Clementina (ed.). 2009.*Emendationes quorundam locorum ex Alexandro ad Alfonsum primum Aragonum regem.* Florence: Edizioni Polistampa.

VÀRVARO Alberto (aut.), CHAMBON Jean-Pierre (trad.), GREUB Yan (trad.), PALUMBO Giovanni (pref.). 2017 [2012]. *Première leçon de philologie*. Paris : Classiques Garnier.

VÀRVARO Alberto. 1968. *Storia problemi e metodi della linguistica romanza*. Naples: Liguori.

— 1960. *Rigaut de Berbezilh. Liriche*. Bari : Adriatica editrice..

VATTERONI Sergio. 1998. Per lo studio dei Lieberbücher trobadorici : I. Peire Cardenal ; II. Gaucelm Faidit. *Cultura Neolatina*, n°58, p. 7-89.

VENDRYES Joseph. 1951. Linguistique et Philologie. *Revue des Études Slaves*, n°1, p.9-18.

VEYSSEYRE Géraldine. 2003. L'atelier du lexicographe. Les méthodes de Godefroy. *In Actes du Xe colloque international sur le moyen français organisé à Metz du 12 au 14 juin 2002 par le centre « Michel Baude, littérature et spiritualité » et par l'ATILF (UMR 7118)* sous la dir. de Frédéric Duval. Paris : École des Chartes, p. 77-92.

VICENTI Eleonora. 1963. *Bibliografia antica dei Trovatori*. Milan et Naples: R. Ricciardi.

VIELLIARD Françoise, GUYOTJEANNIN Olivier. 2014 [2001]. *Conseils pour l'édition de textes médiévaux. Fascicule I : conseils généraux*. Paris, Ecole Nationale des Chartes.

VIEILLIARD Françoise. 2007. Qu'est-ce que le « roman de chevalerie » ? Préhistoire et histoire d'une formule. In *Mémoire des chevaliers : Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVIIe au XXe siècle sous la dir.* d'Isabelle DIU, Elisabeth PARINET, Françoise VIEILLIARD, (auts.).Paris : Publications de l'École nationale des chartes , p. 11-33.

VIGNES Jean. 2005. Brève histoire du vers mesuré français au XVIe siècle. *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, n°17, p. 15-43.

VISCARDI Antonio, PELLEGRINI Carlo, CROCE Alda (éds.). *Letterature comparate*. Milan: Marzorati, 1948. 382 p.

WAGNER Frank. 2006. Intertextualité et théorie. *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 13, en ligne http://journals.openedition.org/narratologie/364

WARTBURG Walther von (aut.), CHAUVEAU Jean-Paul (ed.), GREUB Yan (ed.), SEIDL Christian (ed.). 2010. *Französisches etymologisches Wörterbuch : eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes. Complément*. Strasbourg : Éditions de linguistique et de philologie.

XANTHOS Nicolas. 2007. La lecture littéraire comme parcours dans l'aire du dire : prolégomènes à une sémiotique de la réception. *In Théories et pratiques de la lecture littéraire*, sous la dir. de Bertrand GERVAIS et Rachel BOUVET. Québec : Presses de l'Université du Québec, p.93-110.

ZAMBON Francesco. 2008. Prezentazione. In *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno Internazionale Venezia, 28 -31 ottobre 2004, sous la dir. de Giosuè Lachin. Rome-Padoue: Editrice antenore, p. IX-XII.

ZINELLI Fabio. 2018. Stratigraphie, contact linguistique et localisation des manuscrits litteraires occitans. *Medioevo romanzo*, vol 48, n°1, p. 31-71.

ZINK Michel. 2008. Auteur et autorité au Moyen Âge. *In De l'autorité.* Colloque annuel du Collège de France les 18-19 septembre 2007, sous la dir. d'Antoine Compagnon. Paris: Odile Jacob, p. 143-158.

— 2001.Le Moyen Âge et les Antiquités nationales. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 4, p. 1645-1650.

— 2017. *Les troubadours : une histoire poétique*. Paris : Perrin.

— 1995. *Littératures de la France médiévale*. Paris : Collège de France.

— 1985. De la poésie lyrique à la poésie personnelle : l'idéal de l'amour et l'anecdote du moi. *In La subjectivité littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 47-74.

— 1995 *La mémoire des troubadours* [en ligne] < https://www.college-de-france.fr/site/michel-zink/course-1996-1997.htm>

ZUBER Roger. 1968. *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac.* Paris : Armand Colin.

ZUFFEREY François. 1987. *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*. Genève : Droz.

Réception et étude de la poésie lyrique médiévale de langue d'oc au siècle des Lumières : œuvres et manuscrits de La Curne de Sainte-Palaye

Notre thèse propose de combler une carence de l'histoire littéraire des troubadours en étudiant en détail les travaux de l'érudit parisien Sainte-Palaye, c'est-à-dire tous les manuscrits qui lui ont permis de travailler sur les troubadours. Notre objectif est de déterminer quel tournant représente le travail de cet érudit dans la réception des troubadours sous l'Ancien Régime, malgré l'oubli dans lequel est tombée sa contribution à cause de la publication de l'*Histoire littéraire des troubadours* rédigée par Millot (un abbé plus soucieux de préserver les mœurs des lecteurs que de faire connaître la *fin'amor* par les textes). Grâce aux annotations inscrites par Sainte-Palaye dans les marges de ses manuscrits, nous suivons pas à pas le labeur que ce dernier a mené dans plusieurs disciplines : philologie, linguistique, littérature et traduction. Nous essayons de déterminer quel regard cet académicien des Lumières non occitaniste porte sur cet ancien texte médiéval poétique.

Mots-clés : philologie ; troubadour ; occitan ; linguistique ; réception ; romanistique.

Reception and Study of Medieval Lyric Poetry in Occitan during the Age of Enlightenment: Works and Manuscripts of La Curne de Sainte-Palaye

Summary

My thesis proposes to fill a gap in the literary history of the troubadours by studying in detail the work of the Parisian scholar Sainte-Palaye, that is all the manuscripts that enabled him to work on the troubadours. My aim is to determine what turning point this scholar's work represents in the reception of troubadours under the Ancien Régime, despite the oblivion into which his contribution has fallen because of the publication of Millot's *Histoire littéraire des troubadours* (an abbot more concerned with preserving readers' morals than with making the *fin'amor* known through texts). Thanks to the annotations written by Sainte-Palaye in the margins of his manuscripts, I can follow step by step the work he carried out in several disciplines: philology, linguistics, literature and translation. I tried to determine how this non-Occitan academician of the Enlightenment considered this ancient medieval poetic text.

Keywords : philology ; troubadour ; occitan ; linguistics ; reception ; literature.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :
ED 5 – Concepts et langages
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Langue française

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 433 « Concepts et Langages »
Laboratoire de recherche STIH

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Langue française

Présentée et soutenue par :

Laure-Anne Caraty

le : 16 novembre 2023

Réception et étude de la poésie lyrique médiévale de langue d'oc au siècle des Lumières :
œuvres et manuscrits de La Curne de Sainte-Palaye
Volume 2

Sous la direction de :

M. Gilles SIOUFFI - Professeur, Sorbonne-Université
Mme Gilda CAÏTI RUSSO - Professeure, Université Paul-Valéry, Montpellier III

Membres du jury :

M. Sébastien DOUCHET - Maître de conférences HDR, Aix-Marseille Université
Mme Géraldine VEYSSEYRE - Maître de conférences HDR, Sorbonne-Université
M. Fabio ZINELLI - Professeur, EPHE, Président du jury.

Sommaire

Annexe 1 Les notices codicologiques**…….....7**

Annexe 2 Photos des manuscrits**……..…171**

Annexe 3 Échantillons étudiés dans
le chapitre 6**…….…….…….239**

Annexe 4 Classement des erreurs de copie
du scribe d'**E** et **G**…….…….299

Annexe 5 Répartition des données par
poème**…….…….321**

Annexe 6 Tableaux de statistiques avec graphiques
des modifications les plus significatives**…….……..…….325**

Annexe 7 Comparaison de la mise en page des manuscrits
médiévaux avec celle du ms. 3094**…….…….333**

Annexe 8 Extraction et classement des commentaires
du ms. 3094 (recueils **E** et **G**) **…….……..….335**

Annexe 9 Les annexes du chapitre 11**…….……...…….399**

Annexe 1
Les notices codicologiques

Notice du ms. 3091

1. Signalement du manuscrit

Ms. Paris. Arsenal. 3091, siglé recueil **A** ; dimensions (h×l×E en mm[1]) 400×270× entre 75 et 80 mm selon le tassement des folios et la proximité du dos, 395 folios. Manuscrit contenant un *Recueil des poésies des troubadours* tome **A**. Il date de la deuxième moitié du XVIIIe siècle après 1742 (date de fabrication du papier à Riom [Thiers]). Copié à Paris sur le chansonnier **C**, soit le ms. Paris, Bnf, fr. 856.

2. Description matérielle

Support : papier beige foncé très fin. On distingue des lignes d'écriture sous le papier. Traces de vergeures sur les folios, traces de fils de chaînette environ entre 9 et 10 par folio.[2] Plusieurs attestations de filigranes.

1e Monogramme du papetier A. Malmenaide : A quatrefeuille M en cartouche. Dimensions en mm h×l[3] : 14×67 mm (ca.).[4]

2e Filigrane aux armes de Pomponne. Dimensions en mm h×l : 150×80mm.[5] Le filigrane peut apparaître avec des cartouches.

1[e] 1742 en cartouche. Dimensions de la cartouche h×l : 12 ×50 mm.[6]

2e P cœur C en cartouche. Dimensions de la cartouche h×l : 11 ×42 mm (ca.).[7]

3e G, cœur, A,V, R,I, L,H,O, N en cartouche (Papetier A. Riberol(l)e(s)). Dimensions de la cartouche h×l : 12 ×90 mm (ca.).[8]

4e lettres non identifiées en cartouche. Dimensions de la cartouche h×l :12×52 mm.[9]

3e Marque de papetier I-J fleur de lys, CVSSON en cartouche. Dimensions de la cartouche h×l : 13× 99mm (ca.). Fleur de lys : 23 mm de hauteur. J : 34 mm de hauteur.[10]

4e I-J fleur de lys, CVSSON BVLLE AVVERGNE en cartouche. Dimensions de la grande cartouche h×l : 13× 150-156mm (ca.). Dimensions de la petite cartouche: 12×74/75mm. Fleur de lys : 23 mm de hauteur. J : 34 mm de hauteur. [11]

4e MOULIN DE B cœur RIBEROLLE en cartouche. Dimensions de la grande cartouche h×l :

---

[1] C'est-à-dire h=hauteur, l = largeur, H= épaisseur en millimètre.
[2] Folios témoins : f. 67 et 129.
[3] C'est-à-dire h= hauteur, l= largeur. hauteur × largeur en millimètre.
[4] Folio témoin : f. 128.
[5] Folio témoin : f. II.
[6] Folio témoin : premier f. vierge non numéroté après 200.
[7] Folio témoin : f. 393 et avant dernier folio non numéroté et vierge du ms.
[8] Folio témoin : f. III.
[9] Folio témoin : f. 274.
[10] Folios témoins : f. 211 et 390. Mesures prises sur le f. 390.
[11] Folios témoins : page de titre avant le f. 201.

13 (ca.)×128 mm. Dimensions de la petite cartouche : 12 (ca.)×84/85 mm.[12]

5e Les armes de Colbert. Le haut est surmonté d'une étoile à 4 branches. Dimensions en mm h×l :115 ×90mm.[13]

6e Monograme non identifié peut-être LAINE. Dimensions de la cartouche h×l : 10× 49mm. Dimensions du motif au-dessus 35 mm de hauteur.[14]

État du manuscrit : manuscrit de travail sans ornementation particulière. Pièces aérées, lisibles selon les copistes. Dimensions d'un recto de folio en mm h×l : 385 × 25mm.[15] État de conservation plutôt mauvais: dos effrité, inscriptions et décorations en fil d'or frottées et effacées, coiffe abîmée : POESIES DES TROUBADOUR [manque un S] MSS A. Sur les deux plats à l'encre noire : A. Des tâches sur les plats et traces diverses. Quelques folios détachés, troués, déchirés en bas ou sur le côté. Beaucoup de taches blanches et jaunes sur les folios. La claie de parchemin sur le contre-plat est arrachée.
Système de numérotation par foliotation. Deux grandes sections de foliotation : première (f. 1r-200), deuxième (f. 201r-395v). Les tables au début du recueil sont numérotées par des chiffres romains, les pièces par des chiffres arabes.

- Folio non numéroté entre la fin de la première table au f. 20v et le début de la table alphabétique sur le f. 21r.
- Folio non numéroté entre la fin de la table alphabétique du f. 49v et la première pièce du recueil sur le f. 1r.
- Folio ajouté avec un papier et intégré dans la foliotation sous le numéro 80bis et commenté par la même main que les autres pièces.
- Deux folios non numérotés entre la fin de la première section (f. 200v) et le début de la deuxième (f. 201r).
- Le folio 243 est sauté et vierge.
- Le folio 368 n'a pas été numéroté.

Deux papiers rajoutés intégrés à la numérotation des folios : le premier est le f. 80bis et deuxième f. 369.Pas de signature pour numéroter les cahiers. Réclame très rare, seules attestations aux : f. 259r, f.260r, f.241r, f. 364r.

Préparation de la page avant l'écriture : réglure par pointe sèche pour le 3e copiste (copie des folios bis), absence de réglure pour les autres. Mise en page : copie en général sur une colonne pour chaque pièce et sur le recto. Copie étendue sur le verso seulement dans quelques exceptions aux f.20, f.31, f.32, f. 382, f. 39, f.392, f.52, f. 54, f.83, f.85, f.92, f. 105, f.118, f.132, f.141, f.145, f.151, f. 182, f. 212, f.236, f. 237, f. 239, f. 241, f.242, f.244, f. 248, f. 257, (f.260), f. 281, f. 2822, f. 302, f.3262, f.335, f.342, f.364, f.373, f. 3822, f. 395. Un nom faisant figure de titre a été écrit sur le bas du f. 322v à l'envers.

Pas de titre courant, le nom du troubadour auquel appartiennent les pièces qui suivent fait figure de titre simple. Manchette : sigle du manuscrit en marge de couture côté couture, la cote d'un ou plusieurs manuscrits est écrite un peu plus bas avec no des folios contenant les mêmes pièces

[12] Folio témoin : deuxième page de titre.
[13] Folio témoin : f. XLII.
[14] Sur papier de rajout collé au f. 1.
[15] Folio témoin : f. 128.

que celles qui figurent dans le chansonnier. Reliure par couture. Pas d'élément annexe.

3. Scription

Encre à écrire de couleur noire pour les pièces, les commentaires, et le contenu des deux tables. Encre de couleur rouge utilisée dans la table alphabétique pour rubriquer les noms des troubadours, les numéros de folio et pour les titres de catégorie. L'encre s'éclaircit au fil des folios. Quatre écritures dans la totalité du manuscrit correspondant à 4 strates chronologiques d'interventions successives. La quatrième strate corrige les trois précédentes. Les écritures sont les mêmes que dans les autres recueils.

1e copiste : première table (f. 4r-20v), pièces f. 1r-4v, f. 5r-38r, f. 39r, f. 40r-50r, f. 51r-80r, f. 81r-83r, f. 84r-151r, f. 152r-235r, f. 236r-245r, f. 246r-257r, f. 258r-268r, f. 269r-281r, f. 282r, f. 283r-326r, f. 327r-342r, f. 343r-362r, f. 363r-367r, f. 369r-395v. Écriture ronde, droite et penchée à droite. Écriture lisible et assez soignée.

2e copiste : contenu de la table alphabétique des f. 22r-49v, commentaire avant la table alphabétique f. 21r. Écriture ronde, droite très légèrement penchée à droite, lisible et très soignée.

3e copiste : pièces aux f. 4^2r, f. 38^2-38^3, f. 39^2-39^3, f. 50^2, f. 83^2, f. 151^2, f. 235^2, f. 245^2-245^3, f. 257^2, f. 268^2, f. 281^2, f. 282^2-282^3, f. 326^2, f. 342^2, f. 362^2, f. 367^2. Écriture plutôt ronde, très penchée à droite, moins soignée que le premier copiste mais lisible dans l'ensemble.

4e écriture : une pièce au f. 80bis.

5e écriture : papiers collés avant la première table, commentaires apportés après la copie de l'ensemble des manuscrits, sur un papier collé dans le manuscrit au f. 369r. Écriture petite, penchée, non soignée mais lisible.

Plusieurs traces de lecteurs : tâche d'encre rose aux f. 18r au milieu de la page, f. 19 sur le bord des rectos et versos, f. 40v au milieu du verso. Traces de crayon dans la table des poésies sous forme de petit trait devant les titres des pièces aux f. 4, f.6v, f.7, f. 17v ; même attestation dans la table alphabétique et également sous forme de lignes reliant les noms des troubadours à des pièces attribuées à d'autres troubadours. Traces de crayon à papier dans la table des poésies sous forme de petits traits devant les titres des pièces aux f. 8-20, même attestation dans la table alphabétique aux f. 22-49. Au f. 39r : écriture du nom de Giraud Riquer en haut du recto. Au f.43r : rayure au crayon à papier du nom *Cadenet* et réécriture du nom *R. Jordan J.te de s. antonin*. Au f. 43r : correction au crayon du titre de la première pièce de la page. Écriture de numéro au crayon à papier aux f. 23r et 27r. Tache d'encre noire au f. 32r et petites croix dessinées devant les titres des pièces dans la table alphabétique avec quelques corrections de numéros de folio aux f. 44r, f.45r et f. 48r).

4. Structuration

Structuration du manuscrit : trois strates chronologiques d'intervention.

1] Préparation de l'organisation spatiale du texte : pas de retour à la ligne pour distinguer les vers, distinction par des points ; retour à la ligne et blanc pour différencier les strophes. Au recto des folios dans la marge de tête côté couture figure la lettre nominative du recueil : **A**. La surface écrite s'étend jusqu'à 148 mm en largeur et 320/325mm en hauteur par page pour les pièces,

sans les corrections interlinéaires et les commentaires marginaux[16]. Le nombre de vers fluctue beaucoup.

2] Interventions des copistes dans les titres : sur chaque folio nom du troubadour auquel appartiennent les pièces qui suivent, graphié par le même copiste respectif des pièces.

3] Interventions d'un commentateur ultérieur à la copie des pièces dans des manchettes toujours situées dans les marges de couture des rectos : les marges contiennent des commentaires divers ainsi que des traductions de mots. À chaque début de pièce, dans la marge de couture, figure une inscription spécifiant les cotes et les numéros de folio des manuscrits contenant la même pièce.

Disposition spéciale : attestation d'un commentaire sur des papiers de rajout. « Piece autant francoise que Provencale [titre] Amour, je ne me plains mie des maux que j'ai endures dans vostre seigneurie, ains, je les tiens tous à bon gré, Ores m'a Dieu bien regardé quant il vous plaist, ma douce amie, quat je trouve telle voyx dont les maux se sont eloignes. [fin première strophe] Bien est fou qui me chastie, et qui me reproche mes pensers, et celui là fait mal qui se tourne à me blâmer, Laissés moi plustôt faire ce qui m'agrée, car j'aime mieux chaque jour son Entretien et sa Compagnie, que d'estre Roi couronné. [fin deuxième strophe] Amour je n'en parlerois mie, ainsi que des Parens où il y a moult de felonnie, regardés si je dois être irrité quant, par ma grande folie je me suis fait une mortelle Ennemie de celle que j'avois servie tous les jours de ma vie. [fin troisième strophe] Ha ! Dieu, je suis certain que la Belle, de valeur et de bont accomplie, ne m'oublie mie, puisque je ne fis jamais rien qui ne fût de son gré ; Helas ! Gentille, et honneste Personne, pardonnés moi ma folie, et si davantage je vous chagrine, que je sois pendu ou trainé. [fin quatrième strophe] » (f. 80^{bis}r).

Plusieurs mentions initiales ouvrent le manuscrit :

Première mention liminaire [sur le feuillet] (f. 1r) : « Copie des Poesies Provencales du Ms du Roy N°7226 qui ne se trouvent point dans les Mss que j'avois fait copier. Nota. les vers des feuillets sont designez dans la Tablea [rature] par des feuillets qui suivent : ainsy l'on a mis le V° du fig sous le chiffre 20. On a observé l'ordre ordinaire dans cette copie c'est a dire que l'on a mis les vers des feuillets sous les chiffres des feuillets qui les precedent. N^{a} encore que les Pieces de ce Ms sont rangées suivant l'Ordre Alphabetique de leurs premieres lettres, et que les chiffres qui en manquent les feuillets recommencent a chaque Lettre. ces chiffres sont les – premiers \ seconds \ qui se voyent a la1^{re} marge a droite/ aux quels je renvoyes dans mes Extraits ; -\ Le premier chiffre que l'on y trouvera – designe le feuillet de ma copie qui est chiffré au coin de la marge a droite. »

Première mention liminaire [sur un papier collé sur le feuillet] (f. 1r) : « Il me paroist qu'il y a bcp de conformité entre le Ms G et le Ms A. La lacune de la Piece 647 du Ms G se trouve pareillement dans la mesme Piece du Ms A fol 315 R col 1. »

Deuxième mention liminaire [sur un papier collé] (f. 21r) : « Poe Provle Ms du R 7226 Ce Ms a appartenu a Puinisson dont on voit la signature au R du1° feuillet et au 14e f. de la Table Mr de Mazaugues m'a dit qu'il estoit Toulousain, et que c'est peut estre son Ms que Castel a cité »

[16] Folios témoins pour la largeur et pour les lignes les plus grandes de la page : (f.203), (f. 249), (f. 355). Pour la hauteur : (f. 268^{2}) et (f. 245^{2}).

5. Contenu

Recueils de poésies de troubadours Forme : pièces poétiques versifiées

Langue : occitan médiéval

(f 1r) [sur le feuillet] Copie des Poesies Provencales du Ms du Roy N° 7226 qui ne se trouvent point dans les Mss que j'avois fait copier [retour à la ligne] Nota. Les vers des feuillets sont designez dans la Table [rature] par les chiffres des feuillets qui suivent ; ainsy l'on a mis le V° des fig sous le chiffre 20. On a observé l'ordre ordinaire dans cette Copie c'est a dire que l'on a mis les vers des feuillets sous les chiffres des feuillets qui les precedent. [retour à la ligne] N^{a} encore que les Pieces de ce Ms sont rangées suivant l'Ordre Alphabetique de leurs premieres livres, et que les chiffres qui en manquent les feuillets recommencent a chaque lettre. ces chiffres sont les ~~premiers~~ segonds auxquels je revoyes qui se voyent a la 1ere marge a droite dans mes Extraits ; [rature] Le premier chiffre que l'on y trouvera [rature] designe le feuillet de ma copie qui est chiffré au coin de la marge a droite.

[sur un papier collé sur le feuillet] Il me paroist qu'il y a bp de conformité contre les Ms G et le Ms A. La lacune de la Piece 647 du Ms G se trouve pareillement dans la mesme Piece de Ms A fol 915 R col 1.

(f. 2r) [sur un papier collé sur le feuillet] [rature] Pour trouver une piece il faut la chercher dans son ordre alphabetique, et puis chercher le chiffre sous lequel elle est marquée Exemple a la piece qui commence Iverns vay el temps tenebros 258

(f. 3bis) [papier collé sur le folio 3] Poe Provl Ms du Roy 7226. Designé A [retour à la ligne] N^{a} que les j consonnes y sont distinguez et escritz ainsy J. comme dans ces mots camjatz guerrejatz et autres mais sans point.

(f. 3) ~~Je ne trouve pas~~ les ff. 22 et 23·803·et 339 du Ms A ~~contenant les pieces de Cadenet qui~~ ont esté retirée pour en faire entraire les mots [rature où l'on arrive à lire le nom de Mazaugues]

(f 4r-20v) Table des Poésies Provles du Ms du Roy 7226 telle qu'elle se trouve dans ce Ms dont elle occupe la [rature] premiers feuillets

(f. 21r) [sur un papier collé] Poe Provl° Ms du R 7226 [titre] ce Ms a appartenu a Puimisson dont on voit la signature au R du 1e feuillet et au 14e f de la Table Mr de Mazaugues m'a dit qu'il estoit Toulousain et que c'est peut estre son Ms que Castel a cité

[sur le feuillet] Table Alphabétique des premiers vers des chansons et autre Poësies des Troubadours du Ms. du Roy N°. 7226.- copiée sur celle de ce même Ms. depuis le f°. 17. jusqu'au f°. 30.- inclusivement. [retour à la ligne] Les chiffres Romains de la 1e. Col de la Table suivante renvoyent aux feuillets du Ms. ou commence chaque Poesie ; et les noms qui sont dans la 3e. col. sont ceux des Poetes qui les ont composées. [retour à la ligne, écriture personnelle et plume plus épaisse] Nota que les Vers y sont designez par le chiffre du feuillet qui suit : ce qu'on a reformé dans la copie des pieces ou l'on a mis les vers sous le chiffre du feuillet qui precede [retour à la ligne et même écriture] Ce MS est designé par A dans ma Table G(e)n(er)ale et les chiffres qui y sont joints renvoyent aux pages du Ms [rature]

(f. 22r-49v) Aissi so los comensamenz de las chansos de tot aquest libre odenadas per a.b.c.

(f. 1r-2v) [numéro du folio en chiffres romains] Folquet de Marcelha : « Aitan gen uens et ab tant pauc d'afan… » (f. 1r), « Amors merce no mueira tan souen… » (f. 2r).

(f. 3r) Guiraut de Bornelh : Aital cansoneta plana que mos filhols e qusques si deportes feira si far la saubes… » .

(f. 4r-5v) Peire Vidal : « A per pauc de chantar [rature] nom lays… » (f. 4r), « Amors pres sui de la bera… » (f. 4^2r), « Ara m'alberc Dieus e sans julias… » (f. 5r).

(f 6r-7v) Bernat de Ventadorn : « Ai quantas bonas chansos… » (f 6r), « A conssellatz mi Senhor… » (f. 7r).

(f. 8r) Gaucelm Faidit : « Ab chantar me dei esbaudir… ».

(f. 9r) Raimon de Miraual : « Aissim te amors franc… ».

(f. 10r-12v) Aymeric de Peguillan : « A uos amors meteyssam clam de uos… » (f. 10r), « Anc mais de ioy ni dechan… » (f. 11r), « Anc no cuiey que m pogues oblidar… » (f. 12r).

(f. 13r-16v) Arnaut de Maruelh : « Aissi cum selh que anc non ac cossire… » (f. 13r), « Aguiza de fin amador ab franc cor humil e ueray… » (f. 14r), « Anc mais tan be chantars nom lic… » (f. 15r), « Ab pauc ieu d'amar nom recre… » (f. 16r).

(f. 17r-19v) Raymbaut de Vaquieyras : « Aras quan uey uerdeyar… » (f. 17r), « A uos bona dona e pros… » (f. 18r).

(f. 19r) Guillem de sant Desdier : « Aissi cum a sas faissos… ».

(f. 20r-21v) Aymeric de Belenuery : « Aissi quol pres que sen cuja fugir… » (f. 20), « Ara magrops que maizis… » (f. 21r).

(f. 22r) Cadenet : « Aitals cum hieu seria… » (f. 22r), « Ab loyal cor et ab humil talan… » (f. 23r).

(f. 24r-26v) Daude de Pradas : « Ai sieu pogues ma uentura saber… » (f. 24r), « Ab corlial fin e certa… » (f. 25r), « Ab lo dous temps qui renovelha… » (f. 26r).

(f. 27r-29v) Marcabru : « Al departir del brau tempier… » (f. 27r), « Al alena del uent doussa… » (f. 28r), « A la fonana del vorgier… » (f. 29r).

(f. 30r) Peire d aluernhe : « Al d escebrar del pays… ».

(f. 31r-33v) Morgue de Montaudo : « Ayssi cum selh qua play mal e sobrier… », « Ayssi cum selh qua essat ses senher… » (f. 31^2), « Autra uetz fay a parlamen el cel per bonauentura… » (f. 32), « Amicx Robert fe que dey uos… » (f. 33r).

(f. 34r) Gaubert de pueg Cibot : « Amars honrats e casteners… ».

(f. 35r) Raymbaut d aurenca : « Amicx ab gran cossirier… ».

(f. 36r-36^2v) Arnaut Daniel : « Ans quels sims reston dels branchas… » (f. 36r), « Ab quay so cuyndet e leri… » (f. 36^2r).

(f. 37r) Berenguier de Palou : « Aital dona cum ieu sai… ».

(f. 38r) Guillem de Bergueda : « Aissi quon hom que Senhor ochaizona… ».

(f. 38^2r-38^3v) Rigaut de Berbezils : « Atressi cum per sauaua… ».

(f. 39r) Helyas de Bariols : « Amors que uos ai forfag… ».

(f. 39^2) Perdigon : « Aissi cum selh que tan quamors laucia… ».

(f. 39^3r-40v) P. R de Tholoza : « Atressi cum la candela… » (f. 39^3), « Arai ben d'amor apres… » (f. 40r).

(f. 41r-44v) Guillem. p. de Cazals : « Armes bel quom sesbaudiers… » (f. 41r), « A trop gran ferezam tenh… » (f. 42r), « Ab lo ~~bon~~ pascor… » (f. 43r), « Al auinen mazan… » (f. 44r).

(f. 45r) En Sordelh : « Aylas e quem fan miey huelh… ».

(f. 46r-49v) Guiraudo lo Ros : « Amors mi destrenh em greya… » (f. 46r), « A ley de bon seruidor… » (f. 47r), « Auiatz lo derreira chanso… » (f. 48r).

(f. 49r) Raymon de Castelnou : « Aras pus ay loce sazo… ».

(f. 50r) P. Cardenal del puey : « Anc mais tan gen no ui uenir pascor… ».

(f. 50[2]r-57v) Guiraut Riquier : « en aissi cum es de cansos et de verses e de pastorelles e de… », « Aissi pert poder amors… » (f. 51r), « Aissi con es sobr'enrada… » (f. 52), « Anc mais per aital razo… » (f. 53r), « A sant pos de Romeiras… » (f. 54), « Ab plazen pessamen… » (f. 55r), « Amors mauci quem fai tant abelhir… » (f. 56r), « Ad un fin aman fondatz… » (f. 57r).

(f. 58r-59v) Paulet de Marcelha : « Aras ques lo gays pascors… » (f. 58r), « Ab marrimen et ab mala sabensa… » (f. 59r).

(f. 60r) Folquet de Lunel : « Al bon rey ques reys de Castella e de Les… ».

(f. 61r) Bernart Marti : « A Senhors qui so cuges… ».

(f. 62r-64v) Johan Esteue de Bezers : « Aissi cum selh ques uengutz en Riqueza… », (f. 63r) « Ara podem tug uezer… » (f. 63r), « Aissi quol malanans… » (f. 64r).

(f. 65r-66v) R. Gaucelim de Bezers : « Adieu done marma de bon amor… » (f. 65r), « Ab grans trebalhs et ab grans marrimens… » (f. 66r).

(f. 67r) Jorda de Cofolen : « Anc mais aissi finamen non amery… ».

(f. 68r-69v) Guillem Anelier de Toloza : « Ara farai nom puesc tener… » (f. 68r), « Ara farai si tot nom platz… » (f. 69r).

(f. 70r-71v) Arnaut Catalan : « Amors vicx fora sieu uis… » (f. 70r), « Als entendens de chantar… » (f. 71r).

(f. 72r) Guillem Magret : « Atretam bem tenc per mortal… ».

(f. 73r-74v) Alegret : « Aissi cum selh ques uencutz e sobratz… » (f. 73r), « A per pauc yeu totz non sec… » (f. 74r).

(f. 75r), Pons d'ortafas : « Aissi cum la naus en mar… ».

(f. 76r) Austure da Orthac : « Ay dieus per qu as facha tan gran maleza de nostre Rey frances larcs e cortes… ».

(f. 77r) Bernart Sicart de Maruejol : « Ab greu cossire… ».

(f. 78r) Guillem dieyras : « A dieu en cuy es totz poders… ».

(f. 79r) Ysam Rizols : « Aylas tan suy pessius e cossiros… ».

(f. 80r) Raimon menudet : « Ab grans dolors et ab grans marrimens… ».

(f. 80bis) « Piece autant françoise que Provencal » [titre de la pièce] « Amour, je ne me plains des maux que j'ai endurés… ».

(f. 81r) Tibaut de Blizon : « Amors ges ne me planh mia… ».

(f. 82r) Guiraut de Bornelh : « Be ueg e conosc e sai… ».

(f. 83r-84v) Bernat de Ventedorn : « Be man perdut lai enues uentedorn… » (f. 83r), « Bem cugei de chantar sofrir… » (f. 83[2]), « Belh mon ruelh aisselh ques part de uos [rature sur la dernière lettre]… » (f. 84r).

(f. 85) Gaucelm faidit : « Ben amors sobrier poder… ».

(f. 86r) Raymon de Miravalh : « Be magradal dous temps d'estiu… ».

(f. 87r) Bertran de Born : « Belh mes quan uey caniar lo Senhoratge… ».

(f. 88r) G. Aymar : « Be magrops que saubes faire… ».

(f. 89r) Daude de Prada : « Belha mes la uotz autana… ».

(f. 90r-91v) Peire d aluernhe : « Belh mes quieu fassa huey mais un uers… » (f. 90r), « Bem es plazen e cossezen qui Sayzina de chantar… » (f. 91r).

(f. 92r-94v) Morgue de montaudo : « Bem enueira so auzet dire… » (f. 92), « Bem enueia per sant Saluaire… » (f. 93r), « Bem enueia per saynt mersal aquist baro descominal… » (f. 94r).

(f. 95r) Raymbaut d'aurenca : « Bem sai quasselhs seria fer… ».

(f. 96r) Jaufre Rudel de Blaya : « Belhs mes lestius el temps floritz… ».

(f. 97r) Gui duysel : « Be feira chanso plus souen… ».

(f. 98r) Helias de Barjols : « Belhs quazans dauos plazia… ».

(f. 99r) Coms de Peitius : « Ben uuelh que Sapchon li pluzor… ».

(f. 100r) G. P. de cazals de caort : « Bem plagruey mais qu ab uos donam ualgues… ».

(f. 101r) Guillem Montanhagol : « Belh mes quan d'armatz uey refrium… ».

(f. 102r) En Sordel : « Bel mes ab motz leugiers a far… ».

(f. 103r) Peire Cardenal : « Ben tenh per folh e per muzart… ».

(f. 104r-105v) G[t] Riquier : « Bem uolgra d'amor partir… » (f. 104r), « Bem degra de chantar tener… » (f. 105).

(f. 106r) Paulet de Marcelha : « Belha dompna plazens ay… ».

(f. 107r) Folquet de Lunel : « Bona dompna… ».

(f. 108r) Bernard de Rouenac : « Belh mes quan uey pels uergiers e pels pratz… ».

(f. 109r) R. gaucelm : « Belh senher dieus quora ueyrai mo fraire… ».

(f. 110r) R. Vidal de Bezaudu : « Belh mes quan lerba reuerdis… ».

(f. 111r) Bernatz de Motlomon : « Bem agradal tempt de pascor… ».

(f. 112r) Maistre Bernart d auriac : « Be uolria de la mellor…. ».

(f. 113r) Bernart de Ventedorn : « Chantars no pot guaire ualer…. ».

(f. 114r) Gaucelm Faidit : « Com que mos chans sia bos… ».

(f. 115r) Raymon de Miraualh : « Chans quan non es qui lentenda… ».

(f. 116r) Arnaut de Maruelh : « Cui que fin amors esbaudey… ».

(f. 117r) Aymeric de Belenuey : « Consivos cum partitz d amor… ».

(f. 118) Guillem Aymar : « Chantan dissera si pogues… ».

(f. 119r) Marcabru : « Contra liuern que Senansa… ».

(f. 120r) Peire d aluernhe : « Cuy bon uers aqra d'auzir… ».

(f. 121r) Coms de Peytieus : « Companho farai un uers couinen… ».

(f. 122r) Huc Bounenc de Rodes : « Cuendas razos nouelhas e plazens… ».

(f. 123r) Peire Cardenal : « Caritatz es en tambelh estamen… ».

(f. 124r) Peire Espanhol : « Cim selh que son ricx per cantamen… ».

(f. 125r) Granet : « Comte Karle yeus uuelh… ».

(f. 126r) Guiraut de Bornelh : « Dels bels digz menutz frais hauer et enuiar… ».

(f. 127r) Aymeric de Pegulha : « De so dont hom alonguamen… ».

(f. 128r) Peyrols : « De Selha razon quieu Suelh… ».

(f. 129r-130v) Raymbaut de Vaquieiras : « D una donam tuelh em lays… » (f. 129r), « D'amor nom lau qu anc non pogey tanaut… » (f. 130r).

(f. 131r) Guillem de Sant det dier: « D una donai auzit dir que ses clamada… ».

(f. 132) Marcabru : « Dirai uos senes du plansa… ».

(f. 133r) Arnautz Daniel : « D'autra guisa e d autra razo… ».

(f. 134r) Berenguier de Palou : « Dona sitotz temps uiuia… ».

(f. 135r) Albert de Sestara : « Dompna prose richa… ».

(f. 136) Guillem P. de Cazals : « D una leu chanso ai cor quem entremeta… ».

(f. 137r) Raymon de Castelhnou : « De seruir a bon senhor… ».

(f. 138r) Peyre Cardenal del puey : « De selhs qu auetz el siruentes dich mal…. ».

(f. 139r) Peire Cardenal : « D un siruentes far suy aders… ».

(f. 140r) Guiraut Riquier : « D astarac uenia… ».

(f. 141) Gauaudan : « Dezamparatz ses companho… ».

(f. 142r) Bernat Marti : « D'entier uers far ieu non pes… ».

(f. 143r) Bernat de Rouennac : « D un siruentes mes grans uolontatz preza… ».

(f. 143^{2}r) Bernat de la fon : « Leu chansoneta d'entendre… ».

(f. 144r) Renaut gaucelm de Bezers : « Dieus ma dada febre tersana dobla… ».

(f. 145) Pons de Sagardia : « D'un siruentes a far ai gran talen… ».

(f. 146r) Poiols : « Dieus es amors e uerays daluamens…. ».

(f. 147r) Peire de la mula : « Dels ioglars seruir mi laysse… ».

(f. 148r) Huc de Lescura : « De mots ricos non temp peire uidal… ».

(f. 149r) Geneys lo joglars de Lucas : « Dieus uerays a uos mi ren… ».

(f. 150r) Guillem de Murs : « D'un siruentes far me sia dieus quitz… ».

(f. 151r) Mecie rmafre Ermengau : « Dregz de natura comanda… ».

(f. 151^2-152v) Bernart de Ventedorn : « En aquest quai sonete leugier… » (f. 151^2), « Emanht genh de uolues uira… » (f. 152r).

(f. 153r) Gaucelm faidit : « Era nos sia guitz… ».

(f. 154r) Raimon de miraual : « En quer non aguaire… ».

(f. 155r) Aymerics de Pegulha : « Ara parra qual seran ennueyos… ».

(f. 156r) Arnautz de Maruel : « En mon cor ai un nouillet chantar… ».

(f. 157r) Pons de Capduelh : « Er nos sia capdelhs e querentia… ».

(f. 158r) Guillem de Sant desdier : « El temps quan uey azer fuelhas… ».

(f. 158r) Daude de Pradas : « El temps destiu quan salegron lauzel… ».

(f. 160r) Marcabru : « El mes quan la fuelha fana… » (f. 160r), « Estornelh cuelh ta uolada… » (f. 161r).

(f. 162r-165v) Raymbaut d aurenca : « Era mes belh… » (f. 162r), « Er quan s'emblal fuelh del fraisse… » (f. 163r).

(f. 164r) Arnaut Daniel : « Em breu brizal temps braus… ».

(f. 165r) Helyas de Barjols : « En atretal es peransa… ».

(f. 166r) Coms de Peytius : « En Aluernhe part lemozi… ».

(f. 167r-168v) Guillem P. de Cazals : « Eras pus uey mon ben astruc… » (f. 167r), « En queras sil plagues… » (f. 168r).

(f. 169r) Guiraut di Calanso : « El mon pot auer nul autre amador… ».

(f. 170r) Huc Brunenc : « En est son fas chansoneta noelha… ».

(f. 171r-172v) Raymon de Castelhnou : « Er abendos ans passatz que chantars nom ac sabor… » (f. 171r), « En trira et alegrier… » (f. 172r).

(f. 173r) Raymbaut daurenca : « Er no suy ges mals et astrucx de dreg… ».

(f. 174r) G^{t}. Riquier : « En re nos melhura… ».

(f. 175r) Serueri de Gerona : « En mal punh fon creada… ».

(f. 176r) Paulet de Marcella : « En quel iorn son belh e clar uu… ».

(f. 177r) Johan Esteue : « El dous temps quan la flor sespan… ».

(f. 178r) Raymon Vidal de Bezaudu : « Entrel taurem dopble signe… ».

(f. 179r) Guillem anelier de Tholoza : « El nom de dieu ques paire omni potens… ».

(f. 180r) Guillem mogiers de Bezers : « Erransa pezansa me destrenh balansa… ».

(f. 181r) Clara d anduza : « En greu esmay et en greu pessamen… ».

(f. 182) Guillem d aurpol : « Esperansa de totz ferms esperans… ».

(f. 183r) Mayestre Bernat d auriac : « En guillem fabre sap fargar… ».

(f. 184r) Gaubert de Pueg cibot : « Fin amors a cuy me suy datz… ».

(f. 185r-186v) Coms de Peytius : « Farai un uers de dreyt nien… » (f. 185r), « Farai chansoneta nueua… » (f. 186r).

(f. 187r) G^{r}. Riquier : « Fis e uerays e pus ferms que no suelh… ».

(f. 188r) Bernart marti : « Farai un vers ab so nouelh… ».

(f. 189r) Johan esteue : « Francx reys frances per cuy son angeui… ».

(f. 190r) Pons de Sagardia : « Farai chanson ans que vengal latz temps… ».

(f. 191r) Granet : « Fon pretz **euera** beutatz… ».

(f. 192r) Peire Vidal : « Ges quar estius es bels e iens… ».

(f. 193r) Gaucelm faidit : « Ges nom tuelh nom recre… ».

(f. 194r) Raymbaut de Vaquieiras : « Ges si tot madon et amors man bauzat ni mes alurdan… ».

(f. 195r) Bertran de Born : « Ges de far siruentes nom tartz… ».

(f. 196r) Peire d alvernhe : « Gant es entrom na lezer… ».

(f. 197r) Huc de Sant circ : « Gent an sauput mey huelh uenser mon cor… ».

(f. 198r) Guillem Montanhagol : « Ges pe maluestat quer ueya… ».

(f. 199r) Aymar de Raca ficha : « Ges per freg ni per calor… ».

(f. 200r) Raimon de Castelhnou : « Ges sitot estan suau sels qui solion chantar…. ».

(f. 201r) Peire Cardenal : « Ges nom sui demal dir casttalz… ».

(f. 202r) G^{rt}. Riquier : « Gaya pastorella trobey lautre dia … ».

(f. 203r) Paulet de Marcella : « Ges pels reprendedors… ».

(f. 204r) Salh descola : « Gran esfors fay qui chanta nis deporta… ».

(f. 205r) Huc de Murel : « Ges si tot bos prelz samorsa… ».

(f. 206r) Gautier de Mars : « Ge me chiu au ioy lautrier… ».

(f. 207r) Bonifassi de Castellana : « Guerra Trebalhs e bregam platz… ».

(f. 208r) Marcabru : « Huey mais dey esser alegrans… ».

(f. 209r) Bernat de Venzac : « Huey mais pus sazombral trelha… ».

(f. 210r) Guiraut de Bornelh : « Jam uay reuenen… ».

(f. 211r) Aymeric de Pegulan : « Issamen cum laymans… ».

(f. 212) Bertrant de Born : « Ieu chan quel reys men apreguat… ».

(f. 212[2]r) Folguet de Rothmas : « Ieu no mudaria q un uers nouel no comens… ».

(f. 213r) G. P. de Cazals : « Ja tant non cuguey quem trigues… ».

(f. 214r) B. de Venzac : « Iuerns vay el temps tenebros… ».

(f. 215r) Peire Cardenal : « Ieu uolgra si dieus o uolgues… ».

(f. 216r) Guillem Figueyra : « Ja de far nou siruentes… ».

(f. 217r) Bertran d alamans : « Ja de chantar nulh temps non serai mutz… ».

(f. 218r) Lamberti de Bonanel : « Ieu say la flor plus belha dautra flor… ».

(f. 219r) Aymar Lonier : « Ja dogan pel temps florit… ».

(f. 220r) VS Caualiers del Temple : « Ira e dolor s'es dins mon cor asseza… ».

(f. 221r) Raymbaut de Vaquieiras : « Kalenda maya… ».

(f. 222r) Guiraut de Bornelh : « Las comaue dieus maint… ».

(f. 223r) Peyre Vidal : « La lauzeta el rossinhol… ».

(f. 224r) Bernat de Ventedorn : « L an quan fuelhon bosc e guarric elh flors pareys e uerdura… ».

(f. 225r) Arnautz de Maruelh : « La cortesia el guayezel solatz… ».

(f. 226r) Raymbaut de Vaquieiras : « Los freuols uenson lo plus fort… ».

(f. 227r) Guillem Aymar : « Lan quan uey florir lespigua… ».

(f. 228r) Marcabru : « Lan quan fuelhon li boscatge… ».

(f. 229r-230v) Peire d aluernhe : « La fuelhs el flors el frugz madurs… » (f. 229r), « Lairs clars el chans dels auzelhs… » (f. 230r).

(f. 231r) Guillem de Bergueda : « Lai on hom melluyreue… ».

(f. 232r) Jaufre Rudel de Blaya : « Lan quan lo temps reuouelha… ».

(f. 233r) Gui duysselh : « L autre iorn costuna uia… ».

(f. 234r) Guiraut de Calanso : « Li mey dezir… ».

(f. 235r) Bernat de Venzac : « Lan quan corr la doussa bia… ».

(f. 235[2]r-238v) Gr[t]. Riquier : « Los bes quieu truep en amor… » (f. 235[2]), « L'autre iorn manaua per una ribiera… » (f. 236r), « L'autrier trobey la bergeira dantan… » (f. 237), « L autrier trobei la bergeira… » (f. 238r).

(f. 239r-240v) Iohan Esteue : « L'autrier el gay temps de pascor… » (f. 239), « Le senhers qes guitz… » (f. 240r).

(f. 241) Arnaut de Quintenac : « Lo uers comens en un bel mes… ».

(f. 242) Rostanh de Merguas : « la douss'amor quay al cor… ».

(f. 244r) Joyos de Tholoza : « L'autrier el dous temps de pascor… ».

(f. 245r) Peire Canier : « Iratz chant e chantar mi rays… ».

(f. 245^{2}r-245^{3}r) Guillem dautpolh : « L'autrier al intrada d'abril… ».

(f. 246r) Pons fabre duzes : « Luecx es quom si deu alegrar… ».

(f. 247r-248v) Peire Vidal : « Mout uiu a gran dolor… » (f. 247r), « Ma voluntatz **mem**out… » (f. 248).

(f. 249r-251v) Gaucelm faidit : « Mantas sazos es hom pus uolentos… » (f. 249r), « Mas la bella de cui mi mezeis tenh… » (f. 250r), « Mout voluntiers chantera per amor… » (f. 251r).

(f. 252r) Pons de Capduelh : « ma donam ditz quieu fatz orguelh… ».

(f. 253r-255v) Morgue de Montaudo : « Mos sens e ma conoyssensa… » (f. 253r), « Mout me platz deportz e quayeza… » (f. 254r), « Manens e frairis foron companho… » (f. 255r).

(f. 256r) Guillem de Bergueda : « Mais uolgra chantar a plazer… ».

(f. 257r) Helyas de Barjols : « Mas camiat ai de far chanso… ».

(f. 257^{2}) Folquet de Rothmas : « Merauil me cum pot nuls hom chantar ».

(f. 258r) Le Coms de Peitius : « Mout iauzens me prenc en amar… ».

(f. 259) Huc Brunenc : « Mas ladrechs temps ue chantan e rizen… ».

(f. 260) Raym+ del Castelhnou : « Mon siruentes tramet al cominal… ».

(f. 261r) Pistoleta : « Manta gent fas merauelhar… ».

(f. 262r) Bernat de Totlomon : « Mals fregz ses els ricx croys mes… ».

(f. 263r) Arnaut de Quintenac : « Mout dezir laura dossana… ».

(f. 264r) Pons Saurel de Tholoza : « Marritz cum homs mal sabens ab frachura… ».

(f. 265r) Aymeric de Belenuei : « Nom laissa nim uol retener… ».

(f. 266r) Raymon Jorda vecoms de sant antoni : « No puesc mudar no digua mon ueiaire… ».

(f. 267r) Daude de Pradas : « Nom puesc mudar que nom ressit… ».

(f. 268r) Aymar de Roca ficha : « Nom lau deimi dons ni d amor… ».

(f. 268^{2}r) Gr^{t}. Riquier : « No cugey mais desta razon chantar… ».

(f. 269r) Jordan de Cofolen : « Non estarai q un uers non lays… ».

(f. 270r) Guillem de Sant gregori : « Nueyt e iorn ai dos mals senhors… ».

(f. 271r) Austorc de Segret : « No sai quim so lan suy desconoyssens… ».

(f. 272r) Mayestre Bernat d auriac : « Nostre Reys quet d'onor ses par… ».

(f. 273r) Bernat alanhan de Narbona : « No puesc mudar qui eu non diga… ».

(f. 274r) G^{r}. Riquier : « Quar dreytz ni fes… ».

(f. 275r) Vaquieyra ou Johan esteue : « Ogan ab freg que fazia… ».

(f. 276r) Guillem fabre de Narbona : « On mais uey plus truep sordeyor… ».

(f. 277r-278v) Peire Vidal : « Per mielhs sofrir lo maltrait el afan… » (f. 277r), « Per ses dei una chanso… » (f. 278r).

(f. 279r) Bernat de Ventedorn : « Pus mors coratges esclarzis… ».

(f. 280r) Gaucelm faidit : « Pus uey reuerdir los iardis… ».

(f. 281r) Pons de Capduelh : « Per ioy d'amor e de fis amadors… ».

(f. 281[2]) G. de Sant Desdier : « Pus tan mi forss'amors que ma fag entremetre… ».

(f. 282r) Bertran de Born : « Pus li baron son irat e lor peza… ».

(f. 282[2]r-282[3]) RS. Jorda : « Per solatz e per deport… ».

(f. 283r) Daude de Pradas : « Pus merces nom ual nim aiuda… ».

(f. 284r) Marcabru : « Pus senfulleysson li uerian… ».

(f. 285r) Gaubert de Pueg-cibot : « Partit de ioy e damor… ».

(f. 286r) Jaufre Rudel de Blaya : « Pro ai del chan essenhadors… ».

(f. 287r) Coms de Peytius : « Pus uezem de nouelh florir… ».

(f. 288r) Peire R. de Tholoza : « Pessamen ai ecossir… ».

(f. 289r) Guillem. P. de Cazals : « Per renom tenria… ».

(f. 290r) Peire Bermon Ricas nouas : « Pus que tug uolon saber… ».

(f. 291r) Bernat de Venzac : « Pus uey lo temps fer freuoluc… ».

(f. 292r) Peire Cardenal : « Prop aguerra qui la emieg del sol… ».

(f. 293r) Serueri de Girona : « Pus semblet genier amors… ».

(f. 294r) Johan Esteue : « Planhen ploran ab desplazer … ».

(f. 295r) Jordan de Cofolen : « Pus gays suy que non Suelh… ».

(f. 296r) Guiraut despanha : « Pus era suy ab senhor… ».

(f. 297r) Guillem Fabre de Narbona : « Pus dels maiors princeps auzem conten… ».

(f. 298r) Bernat Tortitz : « Per ensenhar los nescis amadors… ».

(f. 299r) Ogier niella : « Per uos bella dousamia… ».

(f. 300r) Don Peire reys d arago : « Peire sauaggen greu pessar… ».

(f. 301r) Peire Vidal : « Quor quom trobes florentis orgulhos… ».

(f. 302r-303v) Bernat de Ventedorn : « Quan lo boscatges es floritz… » (f. 302), « Quant erba uertz e fuelha pot… » (f. 303r).

(f. 304r-306v) Peyrols : « Quoras quem fezes doler… » (f. 304r), « Quora quamors uuelha ieu chan… » (f. 305r), « Quar mera de ioy lunhatz… » (f. 306r).

(f. 307r) Pons de Capduelh : « Quoras quem tengues iauzen… ».

(f. 308r) Cadenet. Ou R. Jorda : « Quan la neus chai e gibron li uerjan… ».

(f. 309r) Guillem Aymar : « Quan la bruna biza branda… ».

(f. 310r) Marcabru : « Quan la fuelha ques degulla… ».

(f. 311r) Arnaut Daniel : « Quan chai la fuelha… ».

(f. 312r) Peire Cardenal : « Quals auentura es aisso d'aquest mon… ».

(f. 313r-314v) G^{r}. Riquier : « Quim disses non a dos ans … » (f. 313r), « Qui uuelha ses plazer… » (f. 314r).

(f. 315r) Bernat Marti : « Quan l erba es reuerdezida… ».

(f. 316r) Johan Esteue : « Qossi moria suy trebalhatz… ».

(f. 317r-318v) R. Gaucelm : « Qui uol uer complida amistansa… » (f. 317r), « Quascus planh lo sieu dampnatge… » (f. 318r).

(f. 319r) Guiraut despanha : « Qui en pascor non chantar non par gays… ».

(f. 320r) Guillem mogier de Bezers : « Quascus plore planh son dampnatge… ».

(f. 321r) Gaucelm estaca : « Quor quieu chates desamatz… ».

(f. 322r) Guillem huc dalbi : « Quan lo braus fregz yuerns despuelha… ».

(f. 323r) Guillem de dufort : « Quar say petit mi met en razon larga… ».

(f. 324r) Pons Fabre dUzes : « Quan pes qui suy fuy so quem franh… ».

(f. 325r-326^{2}v) Guiraut de Bornelh : « Razon e luec … » (f. 325r), « Rassa una joue meschina… » (f. 326r), « Rassa tant ereys e mont e pueja… » (f. 326^{2}r).

(f. 327r) G^{r}. Riquier : « Res nom ual mos trobars… ».

(f. 328r) Paulet de Marcelha : « Razos non es que hom deya chantar… ».

(f. 329r) Guillem de San Gregori : « Razo e dreit ay sim chant em demori… ».

(f. 330r-332v) Guirault de Bornelh : « S'anc iorn agui ioi ni solatz… » (f. 330r), « Sol quamors me pleuis qu'aissi quol fora fis… » (f. 331r), « Solatz ioys e chantars… » (f. 332r).

(f. 333r) Arnaut de Maruel : « Sabers e cortezia… ».

(f. 334r) Pons de Capduel : « Si totz los gaugz els bes… ».

(f. 335) Raymbaut de Vaquieiras : « Senher marques nous uuelh totz remembrar… ».

(f. 336r) Bertran del born : « Sieu fos aissi senhers e poderos… ».

(f. 337r) Aymerics de Belhenuey : « S'amidons plazia… »

(f. 338r) Raimon Jordan Vescoms Sant antoni : « Sieu fos en colpatz… ».

(f. 339r) Cadenet : « Sieu pogues ma voluntat… ».

(f. 340r-341v) Daude de Pradas : « Si tot mai pres un pauc dedan… » (f. 340r), « Si per amar ni per seruir… » (f. 341r).

(f. 342r) Gaubert de Pueg cibot : « Sieu anc iorn dis clams… ».

(f. 342^{2}) Peire Raymon de Tholoza : « Si cum seluy qu'a seruit son senhor… ».

(f. 343r) Guiraut de Calensa : « Sitot ses fortz ma volontat fellona… ».

(f. 344r) En sordel : « Sol quem a si ab armas… ».

(f. 345r) Aymar de Roca ficha : « Si amors fos conoyssens… ».

(f. 346r-347v) Peire Cardenal : « Selh iorn que ieu fuynatz… » (f. 346r), « Sitot non ai ioy ni plazer… » (f. 347r).

(f. 348r-349v) G^{r}. Riquier : « Si iam deu mos chans ualer… » (f. 348r), « Sancta vergesinaires pura de ihesu crist filh de dieu… » (f. 349r).

(f. 350r-351v) Serueri : « Sieu fos tan ricx… » (f. 350r), « Sitot ses braus layrs el mes… » (f. 351r).

(f. 352r) Folquet de Lunel : « Si quon la fuelha el ramel… ».

(f. 353r) Iohan Esteue : « Sim uay be ques yeu non enuey… ».

(f. 354r) Jorda de Cofolen : « Sira d amor tengues amic iauzen… ».

(f. 355r) Guiraut despanha de Tholoza : « Sieu en pascor non chantaua… ».

(f. 356r) Lamberti de bon anel : « Samon restaur pogues plazer… ».

(f. 357r) Huc de la Bacallaria : « Ses totz enians e ses falsa entendensa… ».

(f. 358r) Foiols : « Sil mal damor m auci ni mesnozens… ».

(f. 359r) Guillem de Biars : « Si quol maiestre uai prendre… ».

(f. 360r) Peire de Cols daorlac : « Si quol solelhs nobles per gran clardat… ».

(f. 361r) Raimon dauinho : « Siruens suy amutz et arlotz… ».

(f. 362r) Mayessre B. d auriac : « Sieu agues tan de saber e de sen… ».

(f. 362^{2}r) Peire saluagge : « Senher Reys quen amoratz par… ».

(f. 363r) Bernat de Ventedorn : « Tuit sels quem pregan quieu chan… ».

(f. 364) Gaucelm faidit : « Tant aponhat amor en mi delir… ».

(f. 365r) Raymon de Miraualh : « Tot quan fatz de be ni dic… ».

(f. 366r) Arnaut de Maruelh : « Tot quant ieu fauc ni dic quem si honrat… ».

(f. 367r) P. Rogier de Mirapeys : « Tant ai mon cor en ioy assis… ».

(f. 367^{2}r) Perdigon : « Tot l an mi ten amors de tal faisso… ».

(f. 369r-370v) Guiraut Riquier de narbona : «Tot mes plazens lo mal d amor… » (f. 369r), « Tant mes lonratz uerays ressos plazens… » (f. 370r).

(f. 371r) Folquetz de Lunel : « Tant finamors… ».

(f. 372r) Peire de Maensac : « Trop ay estat de chantar… ».

(f. 373) Mayes Matieu de Caersi : « Tant suy maritz que nom puesc alegrar… ».

(f. 374r) Guillem Durfort : « Turc malet beus tenc engrat… ».

(f. 375r) Folquet de Marcelha : « Vers dieus el uostre nom e de sancta maria… ».

(f. 376r) Gaucelm Faidit : « Una dolors esforciua… ».

(f. 377r) Arnautz de Maruelh : « Us ioys damor ses e mon cor en claus… ».

(f. 378r) Raymbaut de Vaquieiras : « Valen marques i a nom diretz de no que aitals es suos sabetz benquo… ».

(f. 379r) Raymon Jorda Vescom de Sant antoni : « Vert son li ram de fuelha cubert… ».

(f. 380r) Gausbert de pueg cibot : « Uns ioys sobriers mi soms… ».

(f. 381r) Raymbaut d aurenca : « un uers farai de tal mena… ».

(f. 382) Bertrans d Alamans : « Un siruentes farai ses alegratge… ».

(f. 383r-384v) Peire Cardenal : « Un Siruentes ai encor que comens… » (f. 383r), « Vera vergena maria… » (f. 384r).

(f. 385r) G^{rt}. Riquier : « Voluntiers faria … ».

(f. 386r) Bernat de Rouanas : « Una siruentesca… ».

(f. 387r) Raymon Gaucelz : « Un siruentes si pogues uolgra far… ».

(f. 388r) Guillem de Lemotges : « Un siruentes quer miegz mals e mieg bos… ».

(f. 389r) Duran de Carpentras : « Un Siruentes leugier e uernassal… ».

(f. 390r-391v) Gr^{t}. Riquier : « Xpistoias uey perilhar… » (f. 390r), « Xpistian son per ihesu crist nomnat… » (f. 391r).

(f. 392r) Guillem aymar : « Yeu ai ia uista… ».

(f. 393r-394v) G^{r}. Riquier : « Yuerns nomte de chantar embargat… » (f. 393r), « Yeu [rature] ^{cuiaua} souen damor chantar… » (f. 394r).

(f. 395) Gauaudan : « Yeu no suy pars … ».

6. Histoire

Une trace de restauration du manuscrit : usage de colle pour consolider les cahiers entre eux.

Possesseurs et lecteurs :

Commanditaire et premier possesseur : Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye. En 1781, le recueil passe probablement avec ses autres mss. à la bibliothèque du roy et est conservé avec les acquisitions de la bibliothèque des français, sous la surveillance de M. Bréquigny membre de l'académie française. Probable consultation du manuscrit par l'abbé Millot à la même période puisque celui-ci a récupéré des notes et des brouillons de La Curne concernant son travail de collation et d'étude des troubadours.

7. Bibliographie

Les Archives de littérature du Moyen Âge (ARLIMA) : <https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>

CAMPS, Jean-Baptiste, « L'histoire externe des chansonniers des troubadours en France du XVIe-XVIIIe siècle » dans Courouau, Jean-François et Luciani, Isabelle (dirs.)*, La réception des troubadours en Provence, XVI*e*-XVIII*e *siècle*, Paris, Classiques Garniers, 2018, p.25-82.

CARATY, Laure-Anne, « La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans les chansonniers de Sainte-Palaye », dans Barberini, Fabio et Talfani, Camilla (dir.) *Transmission : création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan*, Turnhout : Brepols, 2022, p. 191-214.

CHABANEAU. Camille. *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil -Gallaup/ publiées et annotées par Camille Chabaneau*, Paris, Maisonneuve frères et Leclerc, 1886.

GOSSMAN, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: the World and the Work of la Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press, 1968.

JEANROY, Alfred, *bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, H. Champion, 1965.

MARTIN, Henry, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal. Tome troisième*, Paris, Plon, 1887.

MEYER, Paul, « *Archive des missions scientifiques et littéraires* » dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1874, 35, 164.

VINCENTI, Eleonora, *Bibliografia antica dei Trovatori*, Milan et Naples, R. Ricciardi, 1963.

Notice du ms. 3092

1. Signalement du manuscrit

Paris. Arsenal. 3092 siglé chansonnier **s[a]** Alfred Jeanroy dans *Bibliographie sommaire des troubadours*, et recueil **B** et **C**. Dimensions du manuscrit (h×l×E en mm[17]) : entre 390/395[18]×260×55mm, 305 folios**.** Manuscrit contenant deux *Recueils de poésies des troubadours* : recueil **B** f. 1r-169v et recueil **C** f. 170r-305. Il date de la deuxième moitié du XVIIIe siècle (après 1742 : date de fabrication du papier à Riom [Thiers]). Copié à Paris sur le chansonnier **S** (recueil **B**) soit le ms. Oxford, Bodleian Library, Douce 269 ; et le chansonnier **B** (recueil **C**) soit le ms. Paris, BnF, fr. 1592, fol. 1-119.

2. Description matérielle

Support : papier beige et plus foncé aux extrémités. Trace de vergeures sur les folios, fils de chaînette environ 10 par folio.[19] Plusieurs attestations de filigranes.

1e Le Petit raisin. Petite queue avec 8 grains de raisin. Dimensions h×l : 32 17/18 mm.[20]

2e Marque de papetier du papetier. I-J fleur de lys, CVSSON BVLLE AVVERGNE en cartouche. Dimensions de la grande cartouche h×l : 14× 155mm. Dimensions de la petite cartouche: 12×74mm. Fleur de lys : 22/3 mm de hauteur. J : 33 mm de hauteur.[21]

3[e] Marque de papetier. I-J fleur de lys, CASSON en cartouche. Dimensions de la cartouche h×l : 12× 83mm (ca.). Fleur de lys : 21 mm de hauteur. J : 28 mm de hauteur.[22]

4[e] Monogramme du papetier Antoine Molard : A cœur M. Dimensions h×l : 12×52 mm.[23]

5e Monogramme du papetier : A quatrefeuille, M.[24] Dimensions h×l : 13×67 mm.[25]

6e MOULIN DE B cœur RIBEROLLE en cartouche. Dimentions de la grande cartouche h×l : 12×128 mm. Dimentions de la petite cartouche h×l : 12×84/5 mm.[26]

7e Monogramme de papetier non identifié : M cœur D. Dimensions h×l : 14×64 mm.[27]

8e Les trois annelets. Dimensions (h×l) : 97/98× jusqu'à 74 mm.[28] Le filigrane peut apparaître avec en dessous : 1742 en cartouche. Dimensions (h×l) : 11×43/4 mm.[29]

9e Les armes de Colbert. Dimensions en mm h×l : 112×90mm. [30]

10e Les armes de Pomponne.[31] Le filigrane peut apparaître avec une cartouche.

---

[17] C'est-à-dire h=hauteur, l = largeur, H= épaisseur en millimètre.
[18] Selon l'endroit où est prise la mesure : vers la couture ou la gouttière.
[19] Folio témoin : f. 66.
[20] Folio témoin : premier folio du manuscrit vierge et non numéroté avant la page de titre. La largeur est prise sur la ligne des trois raisins.
[21] Folio témoin : première page de titre.
[22] Folio témoin : folio vierge et non numéroté entre f. 9 et f. 10.
[23] Folio témoin : f. 1.
[24] Folio témoin : f. 8
[25] Folio témoin : f. 1.
[26] Folio témoin : deuxième folio vierge et non numéroté après la page de titre.
[27] Folio témoin : f. 99.
[28] Folio témoin : f. 152 et 162.
[29] Folio témoin : deuxième folio vierge non numéroté après f. 169.
[30] Folio témoin : f. 171.
[31] Folio témoin : f. 9. Les mesures sont prises sur le filigrane avec la cartouche G, cœur, AVRILHON.

- G, cœur, A,V, R,I, L,H,O, N en cartouche (Papetier A. Riberol(l)e(s)).[32] Dimensions des armes h×l : 102×81mm. Dimensions de la cartouche : 11×87mm.
- 1742 en cartouche. Dimensions de la cartouche h×l : 11/2×50mm.[33]

11e Monogramme probable du papetier A. Riberolle(s) : R cœur A en cartouche. Dimensions h×l : 12×49/50mm.[34]

État de conservation de la couverture passable : des tâches sur les plats et des craquelures. Le dos et les nerfs sont abîmés et craquelés en particulier la coiffe et la queue. On lit toujours l'inscription en lettres d'or sur le dos : « POESIE DES TROUBA [manque la fin du mot] MSS B=C ». Sur les deux plats à l'encre noire : B-C. Les coins et les bords sont très abîmés, voire arraché pour un des coins sur le plat de derrière en queue. État de conservation du ms. à l'intérieur passable : plusieurs folios détachés des cahiers, déchirés en bas ou sur le côté, pliés et présentant des tâches marron ou jaunes. Ms. de travail aéré mais présence de commentaires marginaux qui chargent les marges. Présence de corrections interlinéaires et de papiers collés sur les folios. Très bonne lisibilité des pièces et des tables alphabétiques des troubadours. Contenu des deux recueils bien présenté. La seconde table alphabétique du recueil **C** est peu aérée et bien moins lisible à cause de divers papiers collés et placés au-dessus des titres des pièces déjà écrites sur le papier du folio. Dimensions d'un folio h×l: ≈ 388/389×245/8 mm.[35]

Système de numérotation : foliotation dans la marge de tête côté gouttière. Plusieurs erreurs dans la foliotation du recueil **B** : un folio vide séparant les f. 9 et f. 10 n'a pas été numéroté. Il devrait être le f. 10 ce qui décalerait tout le décompte des folios qui suivent. Des numérotations concurrentes : deux numéros pour un folio dans sa marge de tête, dont le plus petit est fautif et trompeur pour le repérage dans le manuscrit. Folios concernés : f. 11 est également numéroté f. 5 ; f. 12 est aussi f. 7 ; f. 13 est aussi f. 9 ; f. 15 est aussi f. 10. Le recueil **C** ne comporte qu'une seule erreur de foliotation : deux folios n'ont pas été numérotés entre les f. 178 et 179. Ces folios sautés décaleraient tout le reste du décompte.

Signatures : pas de signature pour numéroter les cahiers. Réclame : présence assez fréquente d'une réclame dans la marge de pied côté gouttière, mais possibilité d'oubli quelquefois.

Préparation de la page avant l'écriture : réglure par pointe sèche pour le recueil **B**. Disposition générale du recueil **B** en une colonne, mais possibilité de deux colonnes lorsque les pièces l'exigent aux f. 56v-57r, f. 61, f. 68, f. 70v-71r, f. 74r-75r, f. 80v-81v, f. 92v-93r, f. 94r-95v, f. 97, f. 119v-120v, f. 124, f. 135, f. 147v-148r, f. 149, f. 154r, f. 159, f. 163v-164r. Hésitation entre une et deux colonnes aux f. 94, f. 98v-99v, f. 120v-121v, f. 160r-161r, f. 161r-162r. Disposition générale du recueil **C** en une seule colonne, aucune attestation de deux colonnes. Pas de titre courant, le nom du troubadour auquel appartiennent les pièces qui suivent fait figure de titre simple.

Manchette : sigle du manuscrit en marge de couture en haut, cote un peu plus bas d'un ou plusieurs manuscrits avec n[o] des folios contenant les mêmes pièces que celles qui figurent dans le chansonnier, numéro de la pièce en référence aux tables. Reliure par couture. Pas d'élément annexe.

3. Scription

Encre à écrire de couleur noire pour la copie des pièces ; également pour les commentaires, les corrections, les notes de travail, les mentions d'ex-libris et les souscriptions au début des deux

[32] Folio témoin : deuxième folio non numéroté et vierge après la première page de titre.
[33] Folio témoin : troisième folio non numéroté et vierge après le f. 169.
[34] Folio témoin : deuxième folio non numéroté et vierge après le f. 305.
[35] Folio témoin : f. 113.

recueils. Encre de couleur rouge utilisée pour rubriquer les noms des troubadours, et les formes des pièces dans la première table alphabétique du recueil **C**.

Cinq mains s'observent dans l'ensemble des deux recueils, elles correspondent à différentes strates d'intervention pour chaque recueil.

Mains du recueil **B** : la troisième écriture correspond à la dernière strate d'intervention qui corrige et annote la copie des pièces.

1ère écriture : f. 1 et f. 2-8, écriture de la première mention initiale et de la table alphabétique. Écriture attachée assez bien lisible, légèrement penchée à droite.

2èmeécriture : f. 11r-169v, écriture du reste des pièces, des notes de fin concernant les correspondances linguistiques entre l'occitan, l'espagnol et le portugais et listant les noms des troubadours contenus dans le recueil. Écriture ronde attachée et très lisible. Elle semble droite mais peut être légèrement penchée à droite quelquefois.

3ème écriture : f. 9r-10v, écriture de la mention d'ex-libris, des commentaires, des corrections et de la première pièce. Écriture lisible lorsque sa taille est moyenne mais moins propre que la première du fait de sa forme moins ronde et beaucoup plus penchée à droite. Lorsque la taille est plus petite dans les commentaires, les corrections et la deuxième partie de la mention d'ex-libris, l'écriture devient alors beaucoup moins lisible.

Mains du recueil **C** : même alternance des trois copistes, dont les deux premiers semblent être les mêmes que dans le recueil **B**.

1ère écriture :f. 170v-178r et f. 182v-200r, écriture de la première mention initiale, de la table alphabétique et de la première pièce. Mêmes caractéristiques que la première main du recueil **B**.

2ème écriture : f. 179r-181, écriture de la table des matières. Mêmes caractéristiques que la troisième main du recueil **B**.

3ème écriture : f. 200r-305, écriture du reste des pièces différente de la deuxième main du recueil **B**. Ecriture plutôt droite légèrement penchée à droite mais moins ronde, également moins propre et soignée que la troisième main du recueil **B**.

4ème écriture : f. 18r, f. 218v-219v et f. 261r- 262r, écriture au crayon à papier et plus moderne que les autres, certainement contemporaine à en juger par la régularité des formes des lettres toujours tracées de la même manière généralement. La forme des ‹s› courts est régulière et atteste d'une époque où l'emploi du ‹s› court s'est généralisé, la forme du ‹r› également, ainsi que la forme des ‹z› attachés.

Plusieurs traces de lecteurs : quelques remarques faites au crayon à papier sur les f. 218v-219v et f. 261r- 262r. Elles sont d'une écriture peut-être plus moderne. Autres attestations de crayon à papier dans les tables alphabétiques et devant les noms des troubadours précédant les pièces, sous forme de petits traits à droite des numéros de folio des pièces. Quelques chiffres à l'envers au f. 1v. Le dessin du f. 23 pourrait être la marque de ce deuxième lecteur. Quelques tâches d'encre rouge sur les folios des pièces alors qu'elles sont écrites en encre noire.

IV) Structuration

Structuration du manuscrit organisée en trois strates chronologiques d'intervention.

1] Préparation de l'organisation spatiale du texte : de retour à la ligne pour marquer la fin d'un

vers et le début du suivant. Les strophes sont marquées par des lignes de blancs entre elles. La surface écrite s'étend jusqu'à 300/350 mm de hauteur et 180 mm de largeur[36].

2] Intervention des copistes dans les titres : sur chaque folio figurent le nom du troubadour auquel appartiennent les pièces recopiées et un numéro en chiffres arabes, précédant chaque pièce sous ou à côté du nom du troubadour pour numéroter toutes les pièces dans l'ensemble des deux recueils.

3] Intervention d'un commentateur dans les manchettes ultérieure à la copie des pièces : à chaque début de pièce, à droite dans la marge de gouttière ou de couture selon la disposition de la pièce, figure une inscription spécifiant que le troubadour est un poête provençal : « *Poe Prov^le^* ». L'ensemble des marges est saturé de comparaisons, de corrections de leçons ou graphiques opérées avec d'autres témoins également cités dans les marges et avant le début des pièces sous ou à côté du nom des troubadours : les manuscrits A, B, C, D, E, G, H, K, L, M, N, O, P, R, S, T, chansonnier Durfé, chansonnier Ricardi, chansonnier Laurenziana, chansonnier de Caumont, ms. 7225, ms. 7614, ms. 3794 et ms. 7226. Les noms des manuscrits sont accompagnés de numéros de leurs folios où figure la même pièce que celle de la page et avec laquelle une comparaison a été opérée.

Les marges contiennent également des commentaires d'ordre graphique, linguistique et littéraire. On trouve des propositions de traduction pour certains termes, des comparaisons de termes occitans avec leurs équivalents en français ou en espagnol ; commentaires sur l'histoire de la langue ; précisions sur les personnages historiques évoqués où sur les lieux invoqués ; commentaires littéraires sur l'effet de la pièce, l'interprétation mais également sur d'autres poètes qui auraient utilisé les mêmes procédés stylistiques, les mêmes thématiques et qu'ils soient occitans ou français : (f. 108v) « *Marot a imité ceci* ».

Dispositions spéciales : absence de marquage des strophes par un espace ou un alinéa dans certaines pièces du recueil B aux folios (f. 161r-162r), (f. 160r-161v), (f. 159v-160r), (f. 159). Le recueil C n'utilise ni les espaces ni les alinéas pour marquer les strophes, mais des tirets devant le premier vers d'une nouvelle strophe pour la différencier des vers qui précèdent et organiser la pièce. Les deux recueils peuvent numéroter les strophes par le biais d'un numéro au-dessus de la nouvelle strophe ou sur le côté gauche, précédant le premier mot du premier vers. Le recueil B alterne les deux types de dispositions, le recueil C ne présente que la seconde.

Numéro au-dessus des strophes : (f. 144r-145r), (f. 129), (f. 119), (f. 94v-95r), (f. 93), (f. 92v-93r), (f. 91v-92r), (f. 88v-89v), (f. 86v-87r), (f. 85-86v), (f. 81v-83r), (f. 78v-79r), (f. 68v-69v), (f. 64r-65r), (f. 32r-33v), (f. 29), (f. 22v-23r), (f. 13), (f. 12v-13r).

Numéro à gauche du début des strophes : (f. 17r-18r), (f. 18r-19r), (f. 28r-29v), (f. 33r-34v), (f. 53), (f. 58r-59v),(f. 62), (f. 95v-97r), (f. 109),(f. 110), (f. 182), (f. 270), (f. 278), (f. 278v-279r), (f. 283v), (f. 290v-291v), (f. 302r-303r), (f. 305).

Gloses, commentaires : présence de multiples comparaisons et de commentaires marginaux. Plusieurs papiers collés ou glissés dans le manuscrit. Ces commentaires sur papier mentionnent essentiellement des comparaisons avec les autres versions des pièces.

Rajout de strophes et comparaison avec d'autres versions des pièces :

Recueil B : (f. 18v) « *Ar mer mon chant a virar // Vas ma dona cui tenc car // Plus que mos huels ni mas dens // Ni non puesc esser jauzens // Si lieys non avia // Aissim lassem lia // Ab prometre ses donar // qu autre gaug no ne es plazens // Ni ges de lieys nom poiria // Partir neis sim aucizia. A »* (f. 23r) « *# Au lieu des envoys suivants on lit ceux-ci dle Ms A // Dona l fin cor*

[36] Folios témoins pour la hauteur : f. 89 et f. 265v. Pour la largeur : f. 61r et f. 159r (largeur prise aux lignes les plus grandes).

quieus ai no us puesc tot dire // Mas per merce so quieu lais per non sen // restauratz vos ab bon entendemen. // Trob vos am mais dona quieu no sai dire // E quar anc jorn aic d autr amor desire // No m en penet ans vos am per un cen // Quar proat ai autrui captenemen. A » (f. 53v) « *Le Ms A ajoute ces vers* [au-dessus de la citation des vers] *5 la 6e dl Ms S* [devant la première ligne du premier vers] *Chansoneta vai ben tot dreyt cami // Lay a mi dons en cuy ai mesperansa A celiei e cui S* [quatre derniers mots sur la droite extraits du ms. S en dehors de la strophe du ms. A et comparés avec celle-ci] *// E diguas li qu aya qualque membransa // De me quar l am ses enjan ab cor fi mi ce son meray e ab S* [six derniers mots sur la droite extraits du ms. S en dehors de la strophe du ms. A et comparés avec celle-ci] *// assistre aido* [à gauche avantle début du vers] *Quanc per ma fey deshoras que lan vi <u>Si dieus m agut</u> pusis l ora cic la vi S* [deuxième vers extrait du ms. S écrit à droite du premier vers appartenant au ms. A] *// No mes camjatz ni mudatz mo(n) talan Non mon moy cor ni cambia mon talen S* [deuxième vers extrait du ms. S écrit à droite du premier vers appartenant au ms. A]*// <u>Ans l am ades e la dupt e la blan</u> Ans vai vas liei tan la dopt S* [deuxième vers extrait du ms. S écrit à droite du premier vers appartenant au ms. A]*// Cloignasse 6 la 4e dl Ms S* [à gauche avant le premier vers de la deuxième strophe] *Ben fera sen si de lieys me lunhes Sens ni mostree cica de lieis m <u>alunjes</u> S* [deuxième vers extrait du ms. S écrit à droite du premier vers appartenant au ms. A] *// Ans que m laisses a la dolor aucire // Mas amors vol quieu sia franc suffrire // E ja per ren non aja l cor engres // Anc dieus no fe nulh hom qui ben ames Dieu non feiz hom si finamen ames S* [deuxième vers extrait du ms. S écrit à droite du premier vers appartenant au ms. A]*// Que non crezes mais amor que son sen // Per que m aven a far son mandamen. / A Per qe no mon da lieis ni nom desen S* [deuxième vers extrait du ms. S écrit à droite du premier vers appartenant au ms. A] ». (f. 67r), « *#Ces vers sont suivis ceux ci dle Ms. A* [en haut du papier de remploi] *Ai doussa res per vos sui en cossire // Quar ieu no us puesc mon coratgesclarzir // Mas vostres sui e no m en vuelh partir // Quar hom de vos no pot sobre ben dir. // Infaur nom +* [écrit à gauche avant le début du vers] Li*maire pro ai tostemps que sospire // Mas era sen mon coratgesclarzir // Agout* [très à gauche avant le début du vers] *Que ab nagout sondou nom puesc partir // Don negus hom no(n) pot mais de ben dire // Plus avinen ben sai senes falir // Quel jora non pot a nulh home venir // Mal que de cor vos veya ni us remire. /A »* (f. 71r) *« # le Ms. A ajoute les trophes suivantes* [en gaut du papier de remploi] *D amor agrieu cor melhor // Que de re mas la dolor // Sen don ieu sui galiatz // E ges per so nom desplatz // Nim fan li maltrag paor // Ans sapchatz quieu amaria // Mout voluntiers si podia // Chauzir bon luec on pogues remaner // No trobava qui m saubes retener. // Cor ses don no ma sabor // Ni dona senes amor // Ni cavaliers desarmatz // Ni joves manens senatz // amant qui n'est pas changeant* [écrit à gauche avant le début du vers*] <u>Ni drutz mas d una color</u> // Ni trop gabar ab folhia // Ni solatz ab vilania // Ni nom sap bo prometre ses aver // Ni loncs preyers quan pro no m pot tener. // Monferral* [écrit à gauche avant le début du vers] *Ves monferrat ten ta via // Trezaur (mon)* [écrit à gauche avant le début du vers] *A mon trezaur ses falsia // Chanson que sapcha $^{pe\ miel}$ muel valer // De nulh autre que hom puesca vezer. / A* » (f. 90v) *« # Le manuscrit E* [suivi d'une rature illisible] *place la 4e strophe avant la 3e et ajoute entretemps cette autre strophe Tan m es al cor que quan de lei consir // sels que parlon ab me ges nols enten // Mas fauc lur ho ab esguart parlen // dire oui et non p (com) parles sous trop senger a ce qu'on dit* [écrit à gauche avant le début du vers] *Et ab rire et ad <u>oc e nois dire</u> // E pas entrels ab fin joi conques // Pensan de lei com vezer la pogues // Qaieu non ai joi mas tan can ab lei so // Ni l aus parlar tan enten mal razo. // La piece est terminée dans le mesme Ms. E par cet envoy. Chanso vai ten lai en cel dous pais // Ou la raina tan bon pretz ha conquis // Arragon (Reyne d')* [écrit à gauche avant le vers] *Cab lieis sial mais so c'az amor es bo // Per cor aisi lo ric nom d'arago. / E ».* (f. 114r) : « *# Le Ms A adjoute ici ce couplet.* [en haut du papier de remploi au-dessus de la strophe] *Be teno lo senhor per veray // Que formet sest amor de lonh // Mas per un ben que m en eschay // Nai dos mals quar tant say de lonh //^{A} Pelerinages* [écrit à gauche devant le vers] *<u>A quar no fuy lai pelegris</u> // <u>Si</u>*

que mos fusiz e mos, tapis, // Fos pels sieus belhs huelhs remiratz. A ». (f. 129v) « # *Le Ms A adjoute cette strophe avant l'envoy qui suit* [en haut du papier au-dessus de la strophe] *Belhs deziriers sanc parliey folhamen // Deziriers (Belh) de* [écrit à gauche devant le deuxième vers] *Penedensa trobom ab ver perdo // E sanc res fis qu a vos ne saupes bo // je m'en rents a vostre* [écrit à gauche devant le vers] *Eras m en ren al vostra chauzimen // distraction* [écrit à gauche devant le vers et en dessous du début de phrase précédent] *Aissi me met en la vostra preizo // E si me faitz jutgar segon razo // Ja nom tenratz mais en tan gran turmen // P. Garin Prison* [écrit à gauche avant le vers] *Ni m auciretz en vostre preizonatge. A* ». (f. 130r) « # *Le Ms A adjoute ici cette strophe*. [écrit en haut du papier au dessus de la trophe] *E non per so molt me sabria bo // Quieu fejes sen mas si tot fau e follia // De tal foldat no vuelh quhom i nochaizo // Quar en amar non sec hom drecha via // Qui gent no sap sen ab foldat despendro // Mas selh quo fai se pot ben tant estendro // Quelh'er amiex sivals o drutx clamatz // Sin aisso falh non er adreit jutiatz.* »

Recueil C : (f. 203v) « # *On lit ainsi ces deux dernieres strophes ds le Ms A.* [en haut du papier au-dessus de la strophe] *No m'en qual qu ab us mendics // Luenh de pretz e de valor // Mirases ques fan gabador // Lova que lur falh afics // Que ses bo suffrire // Per tan // Quar no van // Engals ab sa // Son si braus e ses merce // Qus marans nissira tals // galics* [écrit à gauche avant le vers] *Parlem nos fan silh sevals. // E pus* [écrit en plus gros pour indiquer le début de la deuxième strophe] *no m en val chasties // Ibig.* [écrit à gauche avant le vers] *Qu ades no si on peior // Ges no m a tan de sabor // Lur solatz cum dels gallics // Dieus lu denh mal dire // Quan tan // Qar un gran // De qua m sona // Pero sis fara jasse // Mogron yst no fadat fals // Tal guerra pueys fo mortals. / A* » (f. 255r) « # *Fin amor ab vos m aparelh // Pero nos coven ni seschai // Mas quar per vostra merceus play // O dieus cug que mo aparelha // Quai tan ricamors meschaia // Ai domna per merceus playa // Aiatz de vostr amic mercey // Pus aitan gent vos merceya. / A »* (f. 268v). « *Addir a la piece 131 dans Ms C* [en haut du papier au-dessus des strophes] # *D un amistat soi enueios // Quar no sai joia plus valen // Cor e de fi que bona m fos Que d aquesta que A Que d aquesta que A* [deuxième vers écrit à droite] // *Sim fazia d amor prezen // relie* [écrit à gauche devant le vers] *Quel cors a gras delgat e gen delgat A* [dernier mot écrit à droite]// *E ses re quei descouenha // E s amors bona bon saber. Es amors bon ab bon saber A* [deuxième vers écrit à droite] // *D aquest amor soi consiros // Sengeant* [écrit à gauche devant le vers] *Veillan e pueis somian darmen sompahan A* [dernier mot écrit à droite] // *Quan lai ai joi meravillos // Per quieu la jou jauzitz jauzen jauzens joyos A* [deux derniers mots écrits à droite] // *Mas la beutatz nom val nien // Quar nuils amics non ha de me nom ensenha A* [deux derniers mots écrits à droite] // *Com ieu ja n'aia bon saber // D aquest amor soi tan coitos coizos A* [dernier mot écrit à gauche] // *Que quant ieu vauc vas leis corren // pe pens aurage* [écrit à gauche devant le vers] *Vejaire mes quen torn aravios mes qu a revertos A* [trois derniers mots écrits à droite] // *Quieu m en torn e lay ela suan [rature] fugen Men torn e que lays non fugen A* [deuxième vers écrit à droite] // *Mos cavals vai tan len vai aitant len A* [deuxième vers écrit à droite] // *Men cug mais quei atenha // + nos vol a remener. a retener A* [deux derniers mots écrits à droite] (f. 270v). « # *Le Ms A adjoute encore ici ~~une autre~~ cette autre* [au-dessus de la rature] *strophe qui est la 6e ce desn a avec l'Envoy qui la suit* [en haut du papier au-dessus de la strophe] *Si saubes silh don m'agr ops mantenensa // Tan coralamen me destrenhal sospir // Ben leu fora quo denhera sufrir // Que m tengues pro ma belha captenensa // Mon cor l ai dig a liey noquan sove // No(n) ylh ni kieu no(n) l ai donc per ma fe // penitent* [écrit à gauche avant le vers] *Nil aus querre plus que penedensiers // interpretes* [écrit à gauche avant le vers] *Mas mas chansos lin sian latiniers // Mi dons per cuy fatz tan greu abstinensa. // De lieys lauzar no serai trop parliers // tevalier c'esta^{it} l'amant* [écrit à gauche avant le vers] *Qu entendrion de euy suy cavalliers // Sieu dizia lo quart de sa valensa. / A.* ». (f. 272v) « # *Le Ms A adjoute cet Envoy* [écrit en haut du papier au-dessus de l'envoi] *Bona domna la genser etz que sia // Vas vos azor e soplei nueg e dia // Jamais de vos no me volrai*

partir // Lu en tot lo mon no(n)pogra miels gauzir./A. ». (f. 303v) « *# Au lieu des derniers vers de l'Envoy suivant le Ms. A adjoute cette strophe* [écrit en haut du papier au-dessus de la strophe] *Ges ab donas nom irays // Ni ja negus no(n) cossire // Que de lur mal dir m engrays // Mas tan suy iratz // Quan vey lur beutatz // Lai on nosseschoi despendre // Per quey ajustatz // Aitals motz cozens // Que lur es grans sens // E castiamens // Quar quant aug retraire // La foudatz ni braire // Cour ques biays // E que no folley // Ans fassa so que ben l estey. A.* »

Commentaire sur la métrique et la versification des strophes :

Recueil B : (f. 116r)

« 1e stance 2e stan / 3 / 4 5 6 Envoy B 112

1- intra------2--------4--------5--3----6 ongles ai oncles

2-ongla-----4--------5--------3 –6----1 verja ai arma

3-arma-----6--------1--------2---4----5 chambra a intra

4-verja-----5--------3--------6---1----2

5-oncles---3--------6--------1---2----4

6-cambra-1--------2---------4---5----3

L'ordre de ces vers consiste à faire en sorte que les 6 rimes qui sont respectées dans toutes les strophes y [rature indéchiffrable] *toujours une place différente en parcourant* [au-dessus d'une rature indéchiffrable] *tous les rangs et que la 1ere rime de chaque stance soit la mesme que la dernière rimes* [au-dessus d'une rature] *qui a précédé. »*

Recueil C : (f. 258r)

«1er couplet 2e couplet 3e couplet 4e couplet 5e couplet 6e coupl 7e coupl 8e couplet Envoi

Bel --------1-------12----------10----------8----------5 ----------11----------9----------7 12

Nouvel ---2 talen----------9----------4----------1----------12----------10----------8 11

Ramel ----3 Joven Dieu ----------6----------2 Talen Sieu ----------4 2

Flor -------4-------1----------12----------10----------8----------5----------11----------9 3

Ruzel------5------11 Ben ----------7----------3 joven dieu ---------6

Verdor-----6------2 talen sien----------4----------1----------12---------10

Amador---7------3 joven Dieu---------6----------2 talen sieu

Amor------8------5----------11----------9 7----------3 joven Dieu

Jeu---------9-----4----------1----------12 10----------8----------5----------10

Grieu-----10-----6----------2----------talen 9 ----------4----------1 Joven

Longamen 11---9----------7----------3 joven dieu ----------6 ----------2

Sen--------12---10----------8----------5 11----------9----------7----------3

Tel est l'Ordre des Rimes dans la Piece de Peire Vidal Ms. C 106. »

Présence d'une mention initiale au début du recueil **B** suivie d'une mention d'ex-libris ; présence de deux autres mentions initiales au début du recueil **C**.

Recueil **B**

Mention initiale du copiste (f. 1v) : les manuscrits **B, C, D, E, G** renvoient à la série de recueils de poésies médiévales des troubadours que la Curne de Sainte-Palaye fit copier pour travailler sur le corpus troubadouresque depuis Paris. Il s'agit de chansonniers modernes copiés à partir de témoins médiévaux. Le recueil *B* descend du chansonnier *S* actuellement conservé par la bodleian library sous la cote 269 à Oxford. Le recueil *B* possède en outre un manuscrit jumeau conservé par la bibliothèque de la Sorbonne sous la cote ms.1978. Le recueil *C* appartient au stemma du chansonnier *B* soit le Paris BnF. fr. 1592 autrefois ms. 7614. Le recueil *D* appartient au stemma du chansonnier *I*, soit le Paris BnF. fr. 854 autrefois ms.7225. Le recueil *E* appartient au stemma du chansonnier *E*, soit le Paris BnF.fr. 1749 autrefois le ms. 7698. Le recueil *G* appartient au stemma du chansonnier *R*, soit le le Paris BnF. fr. 22543 autrefois le ms. d'Urfé.

Mention d'ex-libris (f. 9r) :

Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1er décembre 1580-24 juin 1637) est un humaniste aixois et un grand épistolier du XVIe siècle. Il fait des études de droit et obtient son diplôme de droit en 1604, mais il attend 1607 pour prendre ses fonctions de conseiller au parlement d'Aix. La postérité le voit comme un maillon entre le passé et le futur, soucieux de préserver, de conserver ce qui est intéressant et ce que son époque ne peut pas exploiter pour le futur. Il est également un bibliophile très intéressé par les chansonniers occitans médiévaux. Il a d'ailleurs tenté de rédiger un ouvrage sur les troubadours qui n'a jamais été publié. Son travail de collectage de manuscrits donna des sources précieuses au cercle des provençalistes du XVIIIe siècle.

Henri-Joseph Thomassin de Mazaugues (le 9 août 1684-17 février 1743) est le petit neveu de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et appartient aux descendants de la demi-sœur de Peiresc, Suzanne. Il fit une carrière dans la jurisprudence et fut membre du parlement d'Aix en tant que président. Il est également un grand épistolier et un érudit très reconnu, qui appartint au cercle des provençalistes du XVIIIe siècle. Les études occitanes lui doivent un dictionnaire de l'occitan médiéval qui servit de sources à celui deLa Curne de Sainte-Palaye ainsi que de nombreux brouillons à un essai d'*Histoire littéraire de la Provence.*

Jean-Baptise de La Curne de Sainte-Palaye (6 juin 1697-1er mars 1781) est le commanditaire du manuscrit décrit ici. Il était un érudit lettré du XVIIIe siècle qui appartint au cercle des provençalistes scientifiques de cette époque. Il vivait à Paris où il fit une carrière en tant que secrétaire à l'Académie des inscriptions, et possédait des terres en Bourgogne. Il est également connu pour son rayonnement dans le monde des lettres, il est reçu en 1758 comme membre à l'Académie française. La postérité a surtout retenu son ouvrage publié la dernière année de sa vie *Mémoire sur l'ancienne chevalerie,* ainsi que son *Recueil des poètes françois avant 1300.* Les études occitanes lui doivent cependant un *Glossaire des troubadours* ainsi qu'un travail de préparation important pour l'ouvrage publié par l'abbé Millot après sa mort : *Histoire littéraire des troubadours*.

Urbain Coustelier (4 avril 1662 - avant le 12 février 1712) ou Antoine-Urbain Coustelier I (naissance ? - 25 novembre 1724) ou Antoine-Urbain Coustelier II dit coustelier fils (1er juillet 1714-25 août 1763). La librairie d'Urbain Coustelier se trouvait rue Saint-Jacques avec l'enseigne *Au Coeur Bon,* tandis que celle des Antoine-Urbain Coustelier I et II se trouvait probablement quai des Augustins, rue du Hurepoix pour Coustelier I, et près la rue Gît-le-Coeur pour Coustelier II. Il est plus probable qu'il s'agisse d'Urbain Coustelier ou d'Antoine Urbain Coustelier I.

Urbain Coustelier (4 avril 1662 - avant le 12 février 1712) est le deuxième fils du libraire et relieur François Coustelier. Son frère aîné est Marin Coustelier. En tant que fils du maître, il ne suit pas d'apprentissage. Il est reçu maître le 30 août 1683. Il rachète les fonds des librairies d'Eloi Hélie et de Jacques de Laize de Bresche se trouvant à rue Saint-Jacques, il en reprend même l'enseigne *Au Coeur Bon*. Son fond de libraire consiste essentiellement en des lectures religieuses, spirituelles, des livres de prière et des ouvrages de dévotions. Il édite également quelques ouvrages d'éducation, de belles-lettres, de sciences et d'histoire.

Antoine-Urbain Coustelier I (naissance ? - 25 novembre 1724) est le fils d'Urbain Coustelier. Il devient libraire le 12 février 1712. Puis, il devient imprimeur le 17 février 1720. Il est l'imprimeur du duc d'Orléans et occupe déjà cette charge lorsqu'il est reçu imprimeur en 1720. Le frère de son épouse, Marie-Anne Mérigot, est également libraire et connu sous le nom de François-Gabriel Mérigot. Coustelier I meurt assez tôt en 1724. C'est sa veuve, Marie-Anne Mérigot, qui reprend la gestion de la librairie. Elle se remarie plus tard et cède la librairie à son second époux Jacques Guérin le 28 décembre 1728. A cause de ce second mariage, Antoine-Urbain Coustelier II, le fils de l'imprimeur-libraire Coustelier I ne sera pas propriétaire de la librairie de son père qui sera passé à son beau-père. Marie-Anne Mérigot poursuit les projets de publications de son époux décédé. Coustelier I était un éditeur entreprenant dans les domaines des belles-lettres et de l'Histoire. Il publie des poètes anciens comme Villon, Marot, Racan. Il exécute des commandes de librairie et effectue des recherches dans les bibliothèques parisiennes pour des clients prestigieux. Il a pris part à des projets de publication ambitieux et correspondit avec d'autres libraires français et se trouvant même à l'étranger comme à Rome. Il est un bibliographe érudit.

Claude Lancelot (1615 ou 1616-1695) est un ecclésiastique érudit aussi connu sous le nom de Sieur de Trigny. Il passe une thèse de philosophie puis rejoint l'abbaye de Port-Royal en 1638 où se trouve son collègue janséniste Antoine Arnauld et avec qui il écrira une *Grammaire générale et raisonnée*. Il a également conçu et rédigé plusieurs méthodes d'apprentissage de langues comme pour l'italien, le grec, le latin et l'espagnol. Il était d'ailleurs chargé de l'éducation de plusieurs enfants de bonne famille car la société reconnaissait ses talents pédagogiques et éducatifs. Quelques travaux semblent dire qu'il s'occupa surtout, à une certaine époque, de l'enseignement des mathématiques et des sciences tandis que son collègue M. Nicole s'occupait de la philosophie et des humanités. Il se retire ensuite à l'abbaye de Saint-Cyran puis s'exile à l'abbaye de Quimperlé.

Ms. de Peiresc : les travaux de recherche laissent entendre que ce manuscrit serait le chansonnier *S,* actuellement conservé à Oxford bodleian library sous la cote 269. Le manuscrit provient d'Italie et date de 1300. Il est probablement issu de la bibliothèque des Gonzague et a ensuite appartenu à Peiresc. Mazaugues en fut plus tard le possesseur car il récupéra une partie de la bibliothèque de Peiresc à Paris. Les possesseurs suivants furent J.Crofts, et Francis Douce qui le légua à la Bodledian Library en 1834. le recueil B descend de ce chansonnier ainsi que son manuscrit jumeau coté ms. 1978, et conservé par la bibliothèque de la Sorbonne,

Ms. de Lancelot : il s'agit d'une copie du ms. de Peiresc et du manuscrit qui aurait servi de modèle la surcopie de La Curne de Sainte-Palaye. Il serait autrement dit l'étape intermédiaire entre le manuscrit médiéval de Peiresc et l'exemplaire de La Curne de Sainte-Palaye. Ce manuscrit est aujourd'hui égaré.

Recueil **C**

Première et seconde mentions initiales : f. 170r-178r et f. 179r-181r. Le recueil **C** appartient à la série de recueils de La Curne de Sainte-Palaye. Le ms. du Roy cité ici est l'actuel Paris BnF. fr. 1592 autrefois ms. 7614, également appelé chansonnier **B**. La mention linéaire place le recueil C dans le stemma de ce chansonnier.

V) Décoration

Pas de décoration apparente. Seulement deux attestations de dessins à la fin d'une des mentions initiales f. 1r et d'une note ou d'une pièce dans le recueil *C* aux f. 191r, f. 197v, f. 198v pour marquer la fin du commentaire écrit ; et un dessin au crayon à papier sur un papier collé au f. 23r au-dessus de la fin de la pièce de Folquet de Marseilla : « Tant m'abellis l'amoros pensamenz... ».

Décoration de fin de commentaire mention initiale et note : f. 1r tracé de lignes à l'encre noire dessinant des formes circulaires dont le centre comporte un rond. Le rond contient une petite figure toujours tracée en noir et avec des traits fins, ressemblant à un carré dont les angles ont été arrondis sous forme de boucle. f. 191r, f. 197v, f. 198v tracé de lignes noires formant des boucles couchées à l'horizontale.

Dessin du papier rajouté et collé au f. 23r : personnage assis par terre dans la marge inférieure à droite. Être monstrueux ou hybride, le corps du personnage est humain mais la tête ressemble à celle d'un animal. Personnage assimilable à ceux des drôleries à cause de son hybridité. Les jambes sont légèrement repliées vers le buste. Le bras droit est replié et élevé au niveau des yeux du personnage, qui examine sa main de quatre doigts. Les seconds bras et main ne sont pas visibles. Le personnage semble porter un vêtement s'arrêtant au niveau des genoux. Les pieds ne sont pas représentés. Il semble également avoir quelques cheveux sur le haut de la tête. Derrière lui se distingue quelques traits laissant présager un second personnage qui s'accrocherait au dos du premier et le serrait. On y distingue un bras droit posé sur l'épaule du premier, et un visage tourné vers le lecteur posé contre la tête de l'autre personnage. Son buste est également pressé contre le dos du premier personnage. La jambe droite du deuxième personnage est étendue devant lui et touche le côté droit du personnage de devant. Le deuxième personnage semble ainsi enlacer le premier par sa posture mais le dessin n'a pas été terminé.

VI Contenu

Deux recueils des poésies des troubadours contenus en un seul manuscrit, correspondant aux recueils **B** et **C** de la série de La Curne de Sainte-Palaye.

Recueil **B** : f.1r. -169v.

Recueil **C** : f.170r-305v.

Description du contenu du recueil **B** (f. 1r-169v)

Forme : pièces poétiques versifiées.

Langue : occitan médiéval, mais revu et modernisé d'après le commanditaire : « *Nota. le langage des pièces de ce Ms me paroit plus moderne que celui des autres Mss avec lesquels je l'ai comparé. Je n'ai pas toujours marqué exactement ces différences. Les sh sont souvent*

changées en ch ; les us en os. Nh en ing. » (f. 11r)

(f. 1r-9v) : [mention initiale, table alphabétique et mention d'ex-libris] *Table alphabétique* [en grosses lettres sous forme de titre en haut du folio] *de tous les premiers vers des 157 pièces des poëtes provencaux dont j'ai la copie. je les ay designer par un B dans ma table générale.* [en écriture plus petite de taille moyenne sous le gros titre suivi d'une décoration de fin de note] (f. 1r). *Cette table ainsi que celles qui se trouvent en tête de ~~chaque~~ chacun des* [écrit au-dessus de la précédente rature] *mss. désignés par B,C,D,E,G, indique par des numéros les numéros correspondants des pièces qui commencent par le vers ~~ainsi donné~~ transcrit* [écrit au-dessus de la précédente rature] *dans cette table* (f. 1v) *Recueil des 157 pièces de plusieurs poetes provencaux copié sur un ms. de Ms Lancelot qui ~~pourrait bien~~ avoit été escrit par Urbain Coustelier Libraire sur un manuscrit de Ms de Peiresc appartenant a Ms le présid^ent^ de Mazaugues.*[en écriture moyenne de la même main que les précédentes mention d'ex-libris] *J'ai collationné cette copie sur le ms. de Ms de Mazaugues auquel je l'ai trouvé* [mot suivant effacé ou masqué avec une tâche d'encre noire] *conforme. ce Ms est d'une ~~tropbelle~~ escriture du 14~~ème~~ siècle commencant très belle et*[au-dessus d'une rature illisible] *très bien conservée. Le MS est un des plus exacts que j'aye veus des troubadours.* [commentaire sous la dernière mention, encadré en haut et en bas par des traits noirs tracés à la main pour l'isoler du reste de la page.] (f. 9v).

(f. 10r-21r), Pèire Vidal : « *Copie d'un fragment de Poesie Provençale qui est au commencement du Ms de troubadours appartenant au Ms du Présid^ent^ de Mazaugues dont les deux ou trois premieres feuilles ont esté dechirées en tout ou en partie. ce fragment contient une partie de la pièce qui commence. Voyez la toute entière Ms C 108 E fol 24 K fol 249 et O 37 ».* « Quant hom as en autrui podoir... »(f. 10), « Quant hom honraz torna en grand paubreta... » (f. 11), « Seu fos encort on hom tengues dreitura... » (f. 11v-12r), « Pois tornar soi en proenza... » (f. 12v-13r), « Anc no mort per amor ni per al... » (f. 13), « Plus qel paubres qan jai el ric ostal... » (f. 13v-15v), « Ben pac dinuer & destiu... » (f. 15v-16v), « Estat ai grant sason... »(f. 16v-17r), « Tant ai longament cercat ço cops no m'avia... » (f. 17r-18r), « Si'm laissava de chantar... » (f. 18r-19r), « Ges per lo fred temps no mirais... » (f. 19), « Tuiz mei consir son d'amor e de chan... » (f. 19v-20r), « Per pauc de chantar non lais... » (f. 21r).

(f. 22r-29v), Folket de Marxella : « Por Deu amor ben savez veramen... » (f. 22), « Tant m'abellis l'amoros pensamenz... » (f. 22v-23r), « Si tot me soi a tart apercebuz... » (f. 23v-24r), « Sal cor plagues ben for huimais saisos... » (f. 24r-25r), « Ai qant gent venz et ab qan pauc dassan... » (f. 25), « Amor merces no moira tan soven... » (f. 25v-26r), « Ben an mort mi et lor... » (f. 26v-27r), « Chantan volgra mon ferm cor descobrir... » (f. 27r-28r), « Molti fez grau pechat amors... » (f. 28r-29r), « Tan mou de cortesia raison... » (f. 29).

(f. 30r-46v), Bernard de Ventador : « Era non ui luser soleill... » (f. 30), « Ges de chantar nom preus talanz... » (f. 30v-31v), « Pois me preiar segnor... » (f. 31v-32v), « Ab zoi mou lo vers el comenz... » (f. 32v-33v), « Non es meraveilla seu chan... » (f. 33v-34v), « Eram conseillaz seignor... » (f. 34v-35v), « Estat ai com hom esperduz... » (f. 35v-36v), « Qan par la flors justa'l vert foill... » (f. 36v-37r), « Qan vei la laudeta mover... » (f. 37r-38r), « Lan qan vei la fuolla... » (f. 38r-39v), « Conort era sai eu be... » (f. 39v-40v), « Amors qe vos es ~~vea~~ veiaire... » (f. 40v-41v), « Ben man perdu lai enves ventadorn... » (f. 41v-42r), « Lo Rossignols sesbaldeia... » (f. 42r-43r), « Per meillz cobrir lo mal pens el consire... » (f. 43r-44r), « Tant ai

mon cor plen de joia... » (f. 44r-45r), « Amors enqera vos pregara... » (f. 45v-46v).

(f. 47r-61v) Peirol D'Alvergna : « Mol m'entremis de chantar volenter... » (f. 47), « Caniat ai mon consirer... » (f. 47v-49r), « De ben soi loing et entre gent estragna... » (f. 49), « Manta genz mi mal raisona... » (f. 49v-50v), « Cora qem feres doler... » (f. 50v-51v), « D'un sonet vau pensan... » (f. 51v-52r), « D'un bon vers vau pensan col lo fezez... »(f. 52r-53r), « Pois entremis me soi de far chanzon... » (f. 53), « Quant amors trobet partit... » (f. 53v-54v), « Qant la foilla sobre l'arbre sespan... » (f. 54v-55r), « Deissa la raizon qeu suoill... » (f. 55r-56r), « Eu non lauderai ja mon zan... » (f. 56), « En joi qe demorai... » (f. 56v-57r), « Ben dei cantar pois amor mo enseigna… » (f. 57r-58r), « Del seu tort farai emenda… » (f. 58), « Tot mon engeng et mon saben… » (f. 58v-59v), « Perdan que damor maveigna… » (f. 59v-60r), « Si anc nuls hom per aver fins corage… » (f. 60r-61r), « Pois de mon joi vertader… » (f. 61).

(f. 62r-71) Gonselm Faidiz de Lemosi : « Chant et deport joi donei et solaz... » (f. 62), « Perdigon vostre seu digaz... » (f. 63r-64r), « Molt a pugnat amors en mi delir... » (f. 64r-65r), « A del Rei Ties... » (f. 65r-66r), « Mon cor & mi & mas bonas agansor ... » (f. 66r-67r), « Tot me cuidei de cansons far sofrir... » (f. 67r-68r), « Lo gens cors onraz... » (f. 68), « For chausa es et tot lo major dan... » (f. 68v-69v), « Tant ai sofert longamen grand affan... » (f. 69v-70v), « Tuig cel qe amon valor... » (f. 70v-71r), « Molt mi noget o gan lo condet mes... » (f. 71).

(f. 72r-77r) Arnald de Miroill : « Sim destregnez dompna vos et amors... » (f. 72), « Aissi com cil c'ama et non es amaz... » (f. 72v-73r), « Si com li peis en laiga lor vida... » (f. 73r-74r), « Ses joi non es valors... » (f. 74), « La franca captenenza... » (f. 74v-75r), « Lenseignament el prez & la valors... » (f. 75), « La gran beutaz el finz enseignamenz... » (f. 75v-76v), « Molt eron douz mei consir... » (f. 76v-77r).

(f. 78r-83r) Ranbaut de Vaqera : « Savis et fols, humils & orgoillos... » (f. 78), « Eissamen ai guerriat ab amor... » (f. 78v-79r), « Leu pot hom prez ~~en~~ gauch aver... » (f. 79v-80v), « Ja no cuide vider... » (f. 80v-81v), « No m'agrad invers ni pascors... » (f. 81v-83r).

(f. 84r-89v) Raimon de Miravall : « Entre dos volers soi pensios... » (f. 84), « Ben m'agradal bel temps d'Estiu... » (f. 85), « Contramor vau durs et embroncs... » (f. 85v-86v), « Bel mes qeu chant & condei... » (f. 86v-87v), « Cil qi non vol audir canzos... » (f. 87v-88v), « A peinas sai d'un m'apren... » (f. 88v-89v).

(f. 90r-93v) Naimeric de Bellinoi : « Aissi col pres qi seu cuia fugir... » (f. 90), « Fins et Leials et Senes tant enian... » (f. 90v-91v), « Nuls hom en ren non faill... » (f. 91v-92r), « Eram destreing amors... » (f. 92v-93r), « Null hom non pot complir adreizamien... » (f. 93).

(f. 94r-99v) Cadenet : « A com dona ric corage... » (f. 94), « Amors e cū er de me ... » (f. 94v-95r), « A ome melz non vai... » (f. 95), « Non sai qal conseill mi prenda... » (f. 95v-97r), « Oimais m'aurez avinen... » (f.-97), « Meraveill me de tot fin amador... » (f. 97v-98v), « Se a or devenia... » (f. 98v-99v).

(f. 100r-105r) Naimeric de Pigugnan : « Si com l'arbreis qe per sobra cargar... » (f. 100), « De fin amor comenza ma chanzos... » (f. 100v-101v), « En amor trob alques en qem refraing... » (f. 101v-102v), « Autresim pren com sa al juga don... » (f. 102v-103r), « En greu pantais m'a tengut longamen... » (f. 103r-104r), « Cil qes irais ni guerria ab amor... » (f. 104r-105r).

(f. 106r-109v) Nuc Brunel : « Eram nafron li sospir... » (f. 106), « Cortesamen a mon cor mes o lancha... » (f. 107r-108r), « Pos lo dreich temps ven cantan et rizen... » (f. 108r-109r), « Coindas razos et novelas plasenz... » (f. 109).

(f. 110r-112v) Pernigon d'Alvernia : « Trob ai istat qe bon esper non vi... » (f. 110), « Tot temps mi ten amors de tal faison... » (f. 110v-111v), « Lo mal damor ai eu ben tot apres... » (f. 111v-112v).

(f. 113r-115r) Cufre Rodel de Blaia : « Ges non posc en bon vers faillir... » (f. 113r-114r), « Lan qan li jorn son long en mai... » (f. 114), « Pois lo riu de la fontaina... » (f. 114v-115r).

(f. 116r-118v) Arnaut Daniel : « Lo ferm voler qel cor mintra... » (f. 116), « Sem fos amors de joi donar tan larja... » (f. 116v-117v), « Chanzon d'un mot son plan et prim... » (f. 117v-118v).

(f. 119r-121v) Rical de Berbesseill : « Altressi com lo Lions... » (f. 119), « Altresi com Percevaus... » (f. 119v-120v), « Pois lo dolz temps d'abril... » (f. 120v-121v).

(f. 122r-123v) Elias de Berzol : « Ben deu hom son bon seignor... » (f. 122), « Amors ben m'avez tenguz... » (f. 122v-123v).

(f. 124) Enblachaz de Proenza : « Lo bel dolz temps mi plaz... » (f. 124).

(f. 125r-127v) Raimon Jordan de Cofenolt : « S'ira d'amor tangues amic gauden... » (f. 125), « Era don deus qe repaire... » (f. 125v-126v), « Per cal forfaic o per cal fallimen... » (f. 126v-127v).

(f. 128) Girard de Borneill : « Un sonet faz malvaz et bon... » (f. 128).

(f. 129) Vescont de Sant Antolin : « Vas vo soplei Dopna primeramen... » (f. 129).

(f. 130-131v) Ranbaut d'Aurenga : « Si de trobar agues meillor raison... » (f. 130), « Aissi com cel com mena al iviamen... » (f. 130v-131v).

(f. 132) Enponz de Capdoill : « Si com celui qa pro de validors... »

(f. 133r-135v) Peire Raimon Tolosa : « Altresi com ta candela... » (f. 133r-134r), « sens alegrage ... » (f. 135).

(f. 136) Lanbertin de Buvalel : « D'un saluz voill m'entremetre... ».

(f. 137) Jolseran de Sain Desider : « Pois fin amor me torn en alegrier... ».

(f. 138) Peire Roger : « Ben volgra mi douz sabes... ».

(f. 140) Girargon lo Ros : « E ja parra fagues de cortesia... » .

(f. 141r-142r) Guillem Aesmar : « Lan qan vei florir lespija... ».

(f. 143) Sordel : « Plauguer voill enblachaz en aqest lescir son ... ».

(f. 144r-146r) Lo Monge de Montaldon : « Aissi com cel qa estat sen segnor... » (f. 144r-145r), « Eras pot ma dōpna saber... » (f. 145r-146r).

(f. 147r-148r) Enjaubert Lo Monge de Monsibot : « Oimais de vos nō aten... » (f. 147), « Seu anc jor des elamanz... » (f. 147v-148r).

(f. 149) Guillem de Capestaing : « Lo dolz consire... ».

(f. 150r-152r) Ponz de la Garda : « Toz temps de tota fassenda... » (f. 150), « Anz ogan non valc estius... » (f. 150v-151v), « Caviada es m'aventura... » (f. 151v 152r).

(f. 153r-154r) Engui Dussel : « Ben faria chanso plus soven... » (f. 153) « Pois tan es endeiptaz... » (f. 154).

(f. 155r-156r) Narman : « Bernart de la Bertal zausit... ».

(f. 157) Bertram : « Bona Dōpna d'una ren qeus deman... ».

(f. 158) Enponz de Monlaur : « Seigner Ponz de Monlaur per vos... ».

(f. 159) Girard de Calanso : « Ab la verdura... » (f. 159), « En aqes gai son et legier... » (f. 159v-160r), « Qan la fridura eras Laure dolzaina... » (f. 160r-161r), « Bel mes oimais... »

(f. 161r-162r).

(f. 163r-165r) Falket de Roman : « Ma bella dōpna per vos dei esser gais... » (f. 163), « Eu farai un serventes... » (f. 163v-164r), « Can ben me soi apensaz... » (f. 164r-165r).

(f. 167) : [index en noir] *In isto libro sunt CLXIII cantiones Trobatores qui eas reperierunt sunt isti, et sunt numero xlj & xbj Quaternos. 1us Pere vidal. 2^{dus} Folchet de Marsilla. 3us Bernard ed Ventador. 4us Peirol Davergna. 5us Gonselmus Faidic. 6us Arnaut de Miroil. 7us Rambaut de Vacheria. 8us Raimond de Miraval. 9us Naimeric de Bellinoi. 10^{vir} Cadenet. 11^{vir} Naimeric de Pigugnan. 12^{vir} Nuc Brunel. 13 Perigon d'alvergna. 14^{vir} Cufre Rodel de Briva. 15^{vir} Arnaut Daniel. 16us Richal de Berbeseil. 17us Helias de Berzol. 18^{vir} Enblanchas de Proenza. 19^{vir} Raimond Jordan de Cunefolc. 20^{vir} Girard de Borneil. 21^{vir} Veschont de Sant Antolin. 22^{vir} Rambaut d'aurenga. 23 Enpons de Capdoil. 24us Peire Ramons de Tolosa (bis) 25. Lambertin de Buvalel . 26^{vir} Jolselinuit de san Desider 27^{vir}. Peuc Rogier. 28^{vir} Girardon Lo Ros. 29^{vir} Gillem aesmar. 30. Sordel. 31^{vir} Lo Monge de Montaldon. 32^{vir} Gillem de Capestaing. 34^{vir} Pons de la Garda. 35.^{vir} Engui du Sel. 36^{vir} Narman. 37.^{vir} Bertram. 38^{vir} Enpons de Monlaur. 30.^{vir} Girard de Calanso. Folchet de Roman 40^{vir}.*

(f. 169): [notes de travail en noir] *Termes Provençaux qui ont la même signification en Espagnol, ou en Portuguain* [Titre au dessus d'une liste de noms en noir]*23 Malvaz Esp. Malvado. Signifie un méchant homme. sans foy. 5 Anz. Esp. Antes au contraire 22 Leich Esp. Lecho lit. 15 Enoi. Esp. Enojo. Ennuy, facherie. Enojar facher 16 Enveia. Port. Envejar. envie 10 Cuiar. Port.Cuidar. croire. 13 Dreich. Esp. Derecho. Droit 4 Anc. Esp. aunque. quoique 17 Estraigna. Esp. Estrana. adject fem. Estrange 14 Engan. Esp. Engano. Tromperie. 28 Mi vailla. Port. Mevalha. Me soit en au 29 Nau. Esp. Nao. navire 24 Nautas vez. Port. muitas veres. plusieurs fois 27 Mi don. Esp. mi dueno. en parlant a une Dame, terme de caresse. Ma maitresse, ma souveraine. 25 Menorar. Port. Lembrar. Se ressouvenir 42 Totavia. Esp. Todavia. Encore 21 Lausengier. Esp. Lisonjero. Flatteur 1 assan. Esp. asan. Souey. chagrin. déboire Mester. Esp. Menester : Port. Mister besoin. 34 Poder. Esp. poder : pouvoir 41 Tem. Esp. Temo. je crains 12 Donaire. Esp. Donaire. Bonne gran haut port.35 Prez. Port. Prezo. prix. recompenser merite.* 20 *Giserdon. Esp. galardon. recompenser.*(f. 169r) 19 *Fin. finamen Esp. fino. fidel finamente fidellement.3 Amistat. Esp. amistat. Amitié. 11 Desempar Esp. desemparar. Abandonner. 33 Pesar Esp. Pesar chagrin 18 Faizos. Port. faiçoeus. Traits du visage 40 sempre. Port. sempre. toujours. Esp. Siempre 8 Cara. Esp. et Port.Cara. visage 36 Rios. Esp. et Port. Rios. Ruisseaux. Rivierea 37 Savis. Esp. sabio. Sage 38 Segon. Esp. Segon. Selon 39 Segur. Esp. Segura. Seur. 32 Pero Impero. Esp. Pero Impero. Main. 31 Ogan. Esp.Ugano. cette année a present 2 Al cap. Esp. al cabo. a la fin 7 Cabal. Esp.Cabal. june 9 Comprar. Esp. comprar. acheter 6 Ar. Eps. et Port. aora a present. 30 Nessi. Nessies. Esp. Necio necedad. sot sotise 26 Mermaz . Esp. Merma décher Mermar decheoir diminuer* (f. 169v).

Contenu du recueil **C** (f. 170r-305)

Forme : pièces poétiques versifiées.

Langue : occitan médiéval.

(f. 170r-178r) : [mention initiale et copie de la première table] *Table* [en noir et en gros en haut de la page comme titre] *Table des Poëtes Provençaux dont les poesies sont rapportées dans le Ms. du Roy N° 7614_259 marqué C avec les premiers vers de chacune de leurs poesies copiée sur la table qui est à la tête de ce Ms. de la même main que le Ms.*[Sous le titre précédent en noir et de taille plus petite sous la forme d'un premier paragraphe] *N^a que les tensons indiquées dans cette table ne sont point dans le Ms. et ne paraissent pas mesme y avoir jamais étés puisque le dernier sirventes Bem plaz lo gaiz temps del pascor n'a pas été escrit en entier.*[en noir de la même écriture mais sous la forme d'un deuxième paragraphe séparé du premier par un saut de ligne] (f. 170r) *Cette pièce est la dernière du Ms. les suivantes ne sont qu'indiquées dans la table et ne sont point rapportees d le Ms.* [Commentaire en noir d'une écriture plus grosse que la première] (f. 172r).

(f. 179r-181r) : [deuxième mention initiale et copie de la deuxième aphabétique] *Table alphabétique des vers des poe Provençals du manuscrits du Roy N° 7614 désigné par un C dans ma table générale*. [Note en haut de la page sur un papier collé sur un de ses côtés]

(f. 182r-229r) Girautz de Borneil : « Er ausiretz ancabalitz chantara... » (f. 182), « Ben m'era bela chantars... » (f. 183r-184r), « A ben chantar... » (f. 185r-186r), « Non puosc soffrir c'ala dolor... » (f. 187), « Gen aissi del tot non laia... » (f. 188r-189r), « Per solatz reveillau... » (f. 190r-191r), « Los apleitz tal q'ieu suoill... » (f. 192r-193r), « Ops m'agra si mo cossentia... » (f. 194), « La flors el vergon... » (f. 195r-196r), « Aquest tezminia elara egena... »(f. 197), « Ben seu en bona cort dir... » (f. 198), « Si sotils seus... » (f. 199r-200r), « un sonet novel fatz... » (f. 200), « Ges desos revoler nom tuoill... » (f. 200v-201v), « Jois e chansse solatz... » (f. 201v-202v), « Si'm sentis fizels amics... » (f. 202v-203v), « S'era non poia mos chans... » (f. 203v-204r), « Ja'm vai revenen... » (f. 204r-205v), « Lo doutz chant d'un auzel... » (f. 205v-207r), « Qand lo freits el glatz e la neus... » (f. 207), « No'm platz chans de Rossignol... »(f. 207v-208v), « Per far esbaudir mos vezis... » (f. 208v-209r), « De chantar mi fora entremes... » (f. 209r-210v), « Qant creis la fresca fuoilla el rams... » (f. 210v-211r), « Qan la bruma aura s'eslucha... » (f. 211r-212r), « Nuilla res pa(com) chantar nom faill... » (f. 212), « Aras s'im fos en grat tengut... » (f. 212v-214r), « Sieus qier cosseill bella amia a la manda... » (f. 214), « Alegrar mi volgra chantan... » (f. 214v-215v), « Qan branca'l brondels e rama... » (f. 216), « Si per mon sobretotz nom fos... » (f. 216v-218r), « Un sonet fatz malvatz ebo... » (f. 218), « Jois sia'l comenssamens... » (f. 218v-219v), « De chantar sab deport... » (f. 219v-220v), « Leu chanssoneta vel... » (f. 220v-221v), « Car non ai joi que m'aon... » (f. 221v-222v), « Beis coven pois ja baissa'l ram... » (f. 222v-223v), « Si cors non luser tant dreig... » (f. 223v-224r), « S'anc jorn agui joi ni solatz... » (f. 224r-225r), « A penas sai comenssar... » (f. 225), « Ab semblan mi fai dechazer... » (f. 225v-226v), « M'amiga'm mena estra sei... » (f. 226v-227v), « Gen maten... » (f. 227v-229r).

(f. 229r-232v) Arnautz Daniels : « Si'm fos amors de joi donar tant larga... » (f. 229), « Lo ferm voler q'el cor m'intra... » (f. 229r-230r), « Chansson doil mot son plan e prim... » (f. 230), « Sols sui que sai lo sobrafan qem sortz... » (f. 230v-231r), « En cest sonet coinde levi... » (f. 231v-232r), « Anz que cim veston de branchas... » (f. 232).

(f. 232v-234r) Raimons de Miraval : « Aissi cum es gensser pascors... » (f. 232v-233r), « Sieu en'chantar soven... » (f. 233r-234r).

(f. 234r-238r) Peire Dalvergne : « Bella mes la flors d'aiguilen... » (f. 234), « En estiu qan crida'l gais... » (f. 234v-235r), « Abans qeil blanc puoi jion vert... » (f. 235), « Ab fina joia comenssa... » (f. 236r), « Dieus vera vida verais... » (f. 236v-237v), « De jostals breus jorns el loncs seus... » (f. 237v-238r).

(f. 238v-240r) Pons de Capdoill : « Tant m'a donat fin cor e ferm voler... » (f. 238v-239r), « De totz chaitius sui en aquel que plus... » (f. 239), « Aissi m'es pres cum cillui que cercan... » (f. 239v-240r).

(f. 240r-267r), Folquetz de Marseilla : « Chantars me torna ad afan... » (f. 240r-241r), « Greu feira nuills hom faillenssa... » (f. 241), « Ja non cuig hom qieu can ieu mas chanssos... » (f. 241v-242r), « Chantan volgra mon fin cor descobrir... » (f. 242), « Ai qan gen venset ab q(a)n pauc d'afan... » (f. 242v-243r), « En chantan m'aven amembrar... » (f. 243r-244r), « Tant mon de cortesa razo... » (f. 244), « Uns volers outracuiatz... » (f. 244v-245v), « Si cum cel q'estant greviatz... » (f. 245v-246r), « Oi mais non conosc razo... » (f. 246r-247r).

(f. 247r-251r) Gaucelms faiditz : « Ab conssirier plaing... » (f. 247r-248r), « Tant sui ferms e fins u(n) asamor... » (f. 248), « Al semblan del ley Tyes... » (f. 248v-249v), « L'onratz jauzens sers... » (f. 249v-250v), « Maintas sazoses hom plus volontos... » (f. 250v-251r).

(f. 251r-253r) Guillems de Cabestaing : « Aissi cum cel que baissa'l fuoill... » (f. 251), « Lo doutz cossire... » (f. 251v-252v), « Lo jorn qie'us vi dompna premeiramen... » (f. 253r).

(f. 253v-257v) Bernartz de Ventedorn : « En pessamen mi fai estar amors... » (f. 253v-254r), « Qan par la flors justal vert fuoill... » (f. 254), « Ara non vei luzir soleill... » (f. 254v-255r), « Era'm conseillatz seignor... » (f. 255r-256r), « Lo dols temps de pascor... » (f. 256), « Tuich cill qe'm pregon q'ieu chan... » (f. 256v-257v).

(f. 257v-262v) Peire Vidals : « Sieu fos en cort ou hom trobes dreitura... » (f. 257v-258r), « Mout m'es bon e bel... » (f. 258r-259r), « Qand hom onratz intra en gran paubreira... » (f. 259), « Qand hom es en autrui poder... » (f. 260), « Plus q'el paubres qand jai el ric ostal... » (f. 260v-261r), « Baron jhesus qen crotz fu mes... » (f. 261r-262r), « Ges cel joi q'ieu ni no'm rancur... » (f. 262).

(f. 262v-263r) Arnautz de Marvoill : « Si'm destreignetz Dompna vos et amors... ».

(f. 263r-265v) Guillems Ademars : « Non pot esser sustert ni atendut... » (f. 263r-264r), « Ben fora oimais sazos e loes... » (f. 264), « El temps destiu qan par la flors el bruoill... » (f. 264v-265r), « Ben m'agraps q'ieu saubes faire... » (f. 265).

(f. 265v-266r) Lo monges de montaudon : « Aissi cum cel q'es e mal seignoratge... ».

(f. 266v-268v) Naimeric de Belenoi : « Meraveill me cum pot hom appellar... » (f. 266v), « Cil qui promet a son coral amic... » (f. 267r), « Aissi cum hom pros afortitz... » (f. 267), « Tant es d'amor honratz sos seignoratges... » (f. 267v-268v).

(f. 268v-269v) Jaufres Rudels de Blaia : « Qand lo Rossignols el faillos... » (f. 268v-269r), « Qan lo rius de la fontana... » (f. 269).

(f. 269v-270v) Lo vescons de saint antonin : « Aissi cum cel q'en poder de seignor... » (f. 269v-270r), « Vas vos soplei en cui ai mes m'entenssa... » (f. 270).

(f. 270v-265v) Naimerics de Piguillan : « Qui s'offrir s'en pogues bon fora com sestes... » (f. 270v-271v), « Per solatz d'autrui chant soven... » (f. 271v-272r), « Cel qui sirais ni guerreia ab amor... » (f. 272), « Destreitz cochatz desamatz amoros... » (f. 272v-273r), « Per razon natural... » (f. 273), « En aqel tems qel reis mori nanfos... » (f. 273v-274r), « Era par ben que valors si desfai... » (f. 274), « Totz hom que so blasma que deu lauzar... » (f. 275).

(f. 265v-278r) Cadenetz : « Tals reigna desavinen... » (f. 275v-276r), « Sieu pogues ma voluntat... » (f. 276r-277r), « Aisso'm duna ric coratge... » (f. 277), « De nuilla ren non es tant grans cartatz... » (f. 277v-278r), « Ben volgra d'esser pogues... » (f. 278).

(f. 278r-280r) Peirols : « Si be'm sui loing et entre gen estraigna... » (f. 278v-279r), « C'ora qe'm fezes doler... » (f. 279r-280r).

(f. 280r-282v) Nucs de Sain Circ : « Nuills hom no sap d amic, trola perdut, ... » (f. 280r), « Anc enemics qieu agues... » (f. 280v-281r), « Estat ai fort longamen... » (f. 281r-282r), « Longamen ai atenduda... » (f. 282).

(f. 282v-283r) Perdigons : « Ben aivil mal eil a fan eil cossir... ».

(f. 283v-285r) Richartz de Berbesiu : « Tuich demandon q'es devengut d'amors.. » (f. 283v), « Altressi cum l'oufans... » (f. 284), « Ben volria saber d'amor... » (f. 284v-285r).

(f. 285r-286r) La comtessa de dia : « Ab ivi et ab joven m'apais... » (f. 285), « A chantar m'er de so qieu no volria... » (f. 285v-286r).

(f. 286r-287r) Peire Raimons de Tolosa lo vieills : « No'm puosc soffrir d'una leu chansson faire... » (f. 286r-287r).

(f. 287) Blacassetz : « Si'm fai amors ab fezel cor amar... » (f. 287).

(f. 287v-288r) Peire Rogiers : « Al pareissen de las flors... » (f. 287v-288r).

(f. 288r-289r) Gui Duissel : « Si be'm partetz mala dompna de vos... » (f. 288r-289r).

(f. 289) Nuc Brunez : « Puois la dreitz tems ven chantan e rizen... » (f. 289).

(f. 289v-290r) Daude de Pradas : « Puois amors vol e comanda... » (f. 289v-290r).

(f. 290) Richarts de Tarascon : « Ab tant de sen cum dieus m'adat... ».

(f. 290v-291v) Guillems de saint Leidier : « Dompna en vos sui messatgiers... ».

(f. 291v-297r) Bertrans de Born sirventes : « Dompna puois de mi no'us cal... » (f. 291v-292r), « Mon chant fenisc ab dol et ab mal traire... » (f. 292r-293r), « Casutz sui de mal en pena... »

(f. 293r-294r), « S'abrils e foillas e flors... » (f. 294), « Pois vei lo temps renovellar... » (f. 295), « Pois lo gens terminis floritz... » (f. 295v-296r), « Pois als baros enoia e lor pesa... » (f. 296), « Du m'escondisc dompna que mal non mer... » (f. 297r).

(f. 297v-300v) Guillems sigiera sirventes : « D'un sirventes far... » (f. 297v-300r), « No'm laissarai per paor... » (f. 300).

(f. 300v-301r) Loreis Richartz sirventes : « Dau fin ieu voill deresnier... » (f. 300v-301r).

(f. 301r-302r) Lo dalfins dalvergne : « Reis puois que demi chantatz... » (f. 301), « Vergoigna aura breumen nostre evesques cantaire... » (f. 301v-302r).

(f. 302r-304r) Peire de Bussinac sirventes : « Qand lo douz temps d'abril... » (f. 302r-303r), « Sirventes e chanssos lais... » (f. 303r-304r).

(f. 304) Bertrans del poiet sirventes : « De sirventes aurai gran ren perdutz... » (f. 304).

(f. 304v-305r) Peire Visals sirventes : « Bon aventura dun dieus als pisans... ».

(f. 305) Guillems de saint gregori sirventes :« Be'm platz lo gais temps de pascor... ».

VI) Histoire

Une trace de restauration du manuscrit : usage de colle pour consolider les cahiers entre eux.

Possesseurs et lecteurs

Commanditaire et premier possesseur : Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye. Pas de mention du nom du copiste mais la mention d'ex-libris indique le nom du libraire qui se serait chargé de la commande de la Curne de Sainte-Palaye. Le libraire pourrait être Urbain Coustelier ou Antoine-Urbain Coustelier I. Le recueil, à après mort, est acheté pour la bibliothèque du roy et conservé avec les acquisitions de la bibliothèque des français, sous la surveillance de M. Bréquigny membre de l'académie française. Probable consultation du manuscrit par l'abbé Millot à la même période puisque celui-ci a récupéré des notes et des brouillons de La Curne concernant son travail de collation et d'étude des troubadours.

VII) Bibliographie

Les Archives de littérature du Moyen Âge (ARLIMA) : <https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>

CAMPS, Jean-Baptiste, « L'histoire externe des chansonniers des troubadours en France du XVIe-XVIIIe siècle » dans Courouau, Jean-François et Luciani, Isabelle (dirs.)*, La réception des troubadours en Provence, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garniers, 2018, p.25-82.

CARATY, Laure-Anne, « La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans les chansonniers de Sainte-Palaye », dans Barberini, Fabio et Talfani, Camilla (dir.) *Trans-mission : création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan*, Turnhout : Brepols, 2022, p. 191-214.

CHABANEAU. Camille. *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil -Gallaup/ publiées et annotées par Camille Chabaneau*, Paris, Maisonneuve frères et Leclerc, 1886.

GOSSMAN, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: the World and the Work of la Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press, 1968.

JEANROY, Alfred, *bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, H. Champion, 1965.

MARTIN, Henry, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal. Tome troisième*, Paris, Plon, 1887.

MEYER, Paul, « *Archive des missions scientifiques et littéraires* » dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1874, 35, 164.

VINCENTI, Eleonora, *Bibliografia antica dei Trovatori*, Milan et Naples, R. Ricciardi, 1963.

Notice du ms. 3093

I) Signalement du manuscrit

Ms. Paris. Arsenal. 3093, siglé recueil **D ;** dimensions (h×l×E en mm[37]) ≈ 393×270×75 (tranche de gouttière) 80/85 mm[38], 468 folios**.** Manuscrit contenant le *Recueil des poésies des troubadours* tome **D**. Il date du XVIIIe siècle (après 1742 date de fabrication du papier à Riom [Thiers]). Copié à Paris sur le chansonnier **I**, soit le ms. Paris, BnF, fr. 854, fol. 12-199.

II) Description matérielle

Support : papier beige foncé, plus ou moins épais selon les folios. Traces de vergeures sur les folios, traces de fils de chaînette : 10 par folio en général.[39] Présence de plusieurs filigranes.

1e Carrés au raisin du Limousin, ≈ 56mm de hauteur.[40]

2e Les armes de Pomponne, dimensions h×l : 99×80mm.[41]Le filigrane peut apparaître avec des cartouches.

- G cœur AVRILHON en cartouche (Papetier A. Riberol(l)e(s)). Dimensions de la cartouche : 11×90mm.[42]
- PMD en cartouche. Dimensions de la cartouche : 12×41/2 mm.[43]
- P cœur C en cartouche. Dimensions de la cartouche : 11× 45mm.[44]

3e Monogramme de papetier Riberol(l)e(s) A à Riom (Thiers). MOULIN DE B cœur RIBEROLLE F en cartouche. Dimentions de la grande cartouche h×l : 13/4×129 mm. Dimentions de la petite cartouche h×l : 11/2×83 mm.[45]

4e A cœur RIBEROLLE à Riom (Thiers) en cartouche. Dimentions h×l : ≈ 11/2×111/112 mm.[46]

5e Monogramme du papetier Antoine Molard : A cœur M en cartouche. Dimentions h×l : ≈ 11/2 ×50mm.[47]

6e Filigrane aux armes de Colbert, armoirie bourguignonne également appelée la *Colberte*. Dimensions (h×l) : 115×90 mm.[48]

7e Marque de papetier de papetier. I J fleur de lys C en cartouche. Dimentions h×l : 12×40mm. Hauteur de J : 35mm. Hauteur de la fleur de lys : 21mm. [49]

---

[37] C'est-à-dire h=hauteur, l = largeur, H= épaisseur en millimètre.
[38] Selon que la mesure est prise dans la tranche de tête ou de queue et le tassement des folios à la couture.
[39] Folio témoin : f. 77.
[40] Folio témoin : sur la première page de titre.
[41] Folio témoin : sur la deuxième page de titre.
[42] Folio témoin : deuxième folio non numéroté après la deuxième page de titre.
[43] Folio témoin : f. 35.
[44] Folio témoin : f. 38.
[45] Folio témoin : premier folio non numéroté après la deuxième page de titre.
[46] Folio témoin : f. 1.
[47] Folio témoin : f. 11.
[48] Folio témoin : f. 15.
[49] Folio témoin : f. 36.

8e Monogramme du papetier Brunel J. de Riom (Thiers) : J, cœur sommé d'une fleur de lys, B en cartouche. Dimensions de la cartouche : 15×65mm. Hauteur de J : 30mm. Hauteur du cœur couronné : 32mm. [50]

9eMonogramme du papetier A. Malmenaide : A quatrefeuille M en cartouche. Dimensions (h×l) : 13/14 ×66/67mm.[51]

10e A cœur MALMENEDE en cartouche. Dimensions (h×l) : 12/13 ×118mm.[52]

État du manuscrit : bonne conservation de la couverture. Des tâches sur les plats de devant et de derrière. Le dos n'est pas déchiré, ni effrité sauf à la queue arrachée. Coiffe en bon état. Nerfs intacts. Inscritions et décorations en lettres d'or bien visibles : POESIES DES TROUBADOU [manque un R] MSS D. Sur les plats à l'encre noire : **D**. Manuscrit de travail sans ornementation particulière. Dimensions d'un recto de folio h×l : ≈ 385×245mm.[53] Pièces aérées, assez lisibles selon les copistes. État de conservation : mauvais. Beaucoup de taches blanches et jaunes sur les folios ; couture apparente entre certains folios. Le ms. doit être manipulé avec beaucoup de précautions. Système de numérotation : foliotation dans la marge de tête côté gouttière. Deux omissions dans la foliotation **:**

- deux folios n'ont pas été numérotés entre la fin de la première table sur f. 14v et le début de la table alphabétique du f. 15r.
- un folio n'a pas été numéroté entre la fin du folio 180v consacré à Marcabru et le début du f. 181r consacré à Nucs Bruneca.

Aucune autre erreur de foliotation malgré un commentaire de la Curne attestant le contraire sur papier collé au f. 168r : « Il manque un fo. dans le Ms. lequel contenoit la fin de ce 20e. chant. Les chants. 21.22.23.23.24 et 25 en entier et environ les deux tiers du 26e. » Un papier est intégré à la foliotation : f. 465r.

Signature : pas de signature pour numéroter les cahiers. Réclame : absence de réclame. Préparation de la page avant l'écriture : réglure par pointe sèche pour la première table et pour les pièces copiées par le 2e copiste, absence de réglure pour les autres pièces et copistes. Disposition générale en une colonne et uniquement sur le recto des folios, les copies s'étendent très peu sur les versos. Reliure par couture. Pas d'élément annexe.

III) Scription

Encre à écrire de couleur noire pour les pièces, les commentaires, et le contenu des deux tables. Encre de couleur rouge utilisée dans la première table uniquement pour rubriquer les noms des troubadours, les formes des pièces et leur numéro de folio.
Quatre écritures s'observent dans la totalité du manuscrit ; elles correspondent à 4 strates chronologiques d'interventions successives. La quatrième strate corrige les trois précédentes :
1e copiste, écriture des titres des tables : écriture ronde et droite bien tracée, très lisible et très soignée.

2e copiste, écriture du contenu des deux tables, des pièces aux f. 35r-f. 305v, et en alternance avec le deuxième copiste à la fin du manuscrit pour la copie des *razos* et des *vidas* aux f. 336r,

[50] Folio témoin : f. 128.
[51] Folio témoin : f. 373.
[52] Folio témoin : f. 340.
[53] Folio témoin : f. 42.

f. 340r-350r, f. 371r, f. 374r, f. 376r-377r, f. 380, f. 383, f. 386r, f. 388, f. 391r, f. 394r, f. 397r, f. 399r, f. 401r, f. 403r, f. 405r, f. 408r, f. 411, f. 414r, f. 418. Écriture plutôt ronde, très penchée, moins soignée que le premier copiste mais lisible dans l'ensemble.

3e copiste aux f. 306r-468v : écriture ronde, droite et très légèrement penchée à droite, bien lisible et assez soignée.

4e écriture sur les papiers collés avant la première table, les commentaires et les corrections marginales ou interlinéaires effectués après la copie de l'ensemble des manuscrits : écriture petite, penchée, non soignée mais assez lisible.

Traces de lecteurs : trace la plus ancienne sur le folio précédent le f. 1r « *B. L. 1639* » ; la forme du tracé des lettres et des chiffres laisse penser que ce lecteur est ancien, probablement contemporain de La Curne, peut-être s'agit-il de l'érudit lui-même. Deuxième trace de lecteur à travers quelques commentaires écrits au crayon à papier dans le manuscrit aux f. 14r, [numéro en face des titres des pièces de la seconde table] f. 15r-34r, f. 136r, f. 245r, f. 289r, f. 290r, f. 318r, f. 319r, f. 449r ; et quelques numéros dans la première table. L'écriture au crayon à papier semble ancienne, on y observe la présence d'‹s› longs.Troisième trace : traits rouges au crayon tracé à côté des titres des pièces dans l'ensemble de la première table. La trace la plus récente appraît dans la mention d'une date du XIXe siècle deux folios avant le f. 1r : février 1884. Il pourrait s'agir d'une note d'un conservateur. Présence d'une aiguille au (f. 181) qui accroche au folio un petit papier vierge. L'aiguille est ancienne

IV) Structuration

Structuration du manuscrit organisée en trois interventions chronologiques.

1] Préparation de l'organisation spatiale du texte : pas de retour à la ligne pour marquer la fin d'un vers et le début du suivant, les vers sont marqués par la présence d'un point comme dans les chansonniers médiévaux. Les strophes sont marquées par des lignes de blancs entre elles. La surface écrite s'étend jusqu'à 300/320[54] mm de hauteur et entre 145 / 150 [55]mm de largeur.

2] Intervention des copistes dans les titres courants : sur chaque folio nom du troubadour auquel appartiennent les pièces qui suivent, et graphié par le même copiste respectif des pièces. Numéro en chiffres romains précédent chaque pièce à droite du nom du troubadour pour numéroter toutes les pièces dans l'ensemble du recueil et pour les renvoyer à la première table ; second numéro en chiffres arabes sous le nom du troubadour, numérotant la pièce et la renvoyant à la seconde table. Main des numéros impossible à déterminer entre les copistes et le commentateur.

3] Intervention d'un commentateur dans les manchettes ultérieure à la copie des pièces : les marges contenant des corrections et des comparaisons. A chaque début de pièce, dans la marge de couture, figure une inscription spécifiant les cotes et les numéros de folio des manuscrits avec lesquels des comparaisons, des corrections de leçons ou graphiques ont été opérées. Manuscrits cités : ms. 7225, ms. 7226, ms. Vat 3204, ms. Mac-Karti et Pierre Midon, et mss. *A, B, C, D, E, G, H, I, K, N, O, R, S, T*.

[54] Folios témoins : f. 428, f. 437, f. 383, f. 418.
[55] Folios témoins : f. 123, f. 181, f. 126, f. 314, f. 428.

Disposition spéciale : quelques pièces, conformément à la tradition des chansonniers, sont précédées d'une *vida* ou d'une *razo* aux f. 321, f. 420, f. 428, f. 429, f. 431, f. 432, f. 433, f. 437, f. 452. La fin du manuscrit alterne entre la forme d'un recueil de pièces poétiques et un recueil de *vidas* et de *razos*, plusieurs folios ne présentent aucun poème mais uniquement une *vida* ou *razo* en occitan suivie généralement de sa traduction en français : f. 370, f. 371, f. 373, f. 374, f. 374, f. 375, f. 366r-377v, f. 379, f. 380, f. 382, f. 383, f. 385, f. 386, f. 387, f. 388, f. 390, f. 391, f. 393, f. 394, f. 396, f. 397, f. 398, f. 399, f. 400, f. 401, f. 402, f. 403, f. 404, f. 405, f. 407, f. 408, f. 410, f. 411, f. 413, f. 414, f. 416, f. 418, f. 419.

Quelques pièces ont leurs strophes numérotées : f. 75, f. 204r, f. 209r, f. 348r, f. 354r, f. 355r, f. 356r, f. 378, f. 389, f. 406, f. 412.

Attestation de plusieurs commentaires marginaux d'ordre linguistique ou philologique : proposition de variantes graphiques et dialectales de la langue occitane. Commentaires concernant également la littérature, la traduction de certains mots, des informations historiques sur les personnages évoqués. Les commentaires attestant de la connaissance culturelle et érudite du commentateur. Quelques papiers collés concernent les *vidas* et les *razos* et en proposent des variantes de versions aux folios :f. 370r ; f. 373r ; f. 384v ; f. 393r ; f. 407r ; f. 415v. D'autres papiers collés sur les folios présentent des commentaires de leçons et servent même de page :

Papier insérant une pièce et entrant dans le décompte des folios: (f. 146r) « *Piece autant francoise que Provencale* » [en haut du papier en noir de l'écriture du commentateur, sous forme de titre] « *Un nouveau sirvente sans tarder je veux au Roi...* » [titre de la pièce écrite en français de la main du premier copiste] ; (f. 465) « *Epitaphe de la Ctesse Beatrix par Naimeric de Pigulan* [en haut du papier sous forme de titre] *De tot en tot es et de mi partits* [premier vers de l'épitaphe en-dessous du titre et à gauche] *La joie qui m'estoit restée s'est tout a / fait eloignée de moi.* [Traduction en français à droite, en face de la version occitane] ».

Papier mentionnant une comparaison avec un autre témoin pour les pièces poétiques : (f. 168r) « *Il manque un f°. Dans le Ms. lequel contenoit la fin de ce 20e. chant. les chants. 21. 22. 23. 24 et 25 en entier et environ deux tiers* [au-dessus d'une rature] *du 26e.* [première partie du commentaire en haut du papier] *Il manque un f°. Dans le ms. lequel contenoit la fin du 20e. chant. lea chants 21. 22. 23. 24 et 25. en entier et les deux teirs ou environ de ce 26e.* [en noir de la même main en bas du papier réécrit sans la rature] *La fin de cette pièce appartient à marcabrus en abriu.* [au crayon à papier en bas du papier et en-dessous du commentaire précédent]. » ; (f. 172r) « *# On lit ainsi les strophes suivtes ds le Ms S [au-dessus de la strophe rajoutée sous forme de titre] Qieu jutg dereg. Cel fol foleg. Cel fol foleg El savi se gar al departir / affoler* [à gauche avant le début de la reprise des vers] *Ce dobles faitz esfortenatz cia fol se laisa efolir/ Dentorn betron Ni de baston Non sap om plus ni descermir Cieu fier/ se garantir parer* [à gauche avant la reprise des vers] *alerui Em gart de lui E non sap de mon colp gaudir./ pe de mille manieres* [à gauche avant la reprise des vers] *De sens cortes. Soi tan apres De mil, colors, per mielz gansir Fauc port/ de sai Et saigia ai. A ce fauc la flama murir. / Mas a leses E tal deves ce re fors ieu no l pot sentir ce si claus. depens / venans le strain noi pot enosir / je chasse. chien* [à gauche avant la reprise des vers] *En autres zil Boneul sais cant me voyll E fatz mos dos canentz glatir A / la gius van de randus Et aficatz per ferir. /chacun* [à gauche avant la reprise des vers] *Usee sa gart Cab aital art Mer a vivre o a morir Cieu soi lauses / cals estornels. Fas lo mieus auselons norir . / . S.* » ; (f. 295r) « *# Cette 4e strophe est ainsy ds le Ms. S* [au-dessus de la strophe sous forme de titre] *Aisi col sens pyna en se delir ques ventz es fraing e combat per vigor / desafoler* [à gauche avant le début du vers] *Majeo fait loncs temps (per) ma folor per ce nom voill gies desfoletir. / Enantz om plus folei plus on abelis Don es de cem clam sieu eis menfoletis / Anb esien mas gies fols nos recoz da foleiar tro la foldat seve. S* » ; (f. 411v) « # [rature] *Cette troisiesme strophe est ainsi ds le Ms S* [au-dessus

du papier sous forme de titre] *Hom ses dona non deu far d amor cant / Ma sirventes ferai frest e novell / Quois cangiat cut aver e cantant / Vais sos ames lo segner del bordell / Et mais tuit es tan franc e cortes / Mal estera si enquit mals nols es / Si cascun aia gauc sil respont / E nos mova sil pela o sil ton. . S.* » ;

Plusieurs mentions initiales ouvrent le manuscrit :

Mention initiale du copiste (f. 1r)

- Le manuscrit de la bibliothèque du roi n° 7225 correspond aujourd'hui au Paris BnF. fr. 854, chansonnier *I*. On le trouve référencé, dans les commentaires des recueils de poésies des troubadours de Sainte-Palaye sous la lettre *D*.
- Deux manuscrits **D** semblent exister dans la logique philologique de La Curne de Sainte Palaye : la lettre *D* paraît renvoyer d'une part au manuscrit ayant servi de modèle, le ms. 7225, dans les commentaires marginaux ; mais également de lettre dénominative pour la copie de cet original. Le modèle et la copie sont dénommés *D*, le contexte de citation indique s'il s'agit de l'original ou du recueil moderne.
- Les Mss. *A, B, C, E, G* renvoient aux chansonniers ayant servi à la collation du recueil. Les lettres peuvent renvoyer aux manuscrits originaux ou bien à leurs copies modernes dénommées par la même lettre

Le ms. *A* correspond au ms. 7226 soit le Paris Bnf. fr. 856, chansonnier *C ;* il peut également référer à sa copie soit le tome 1 de la série de recueil, ms. Paris. Arsenal. 3091

Le ms. *B* correspond au ms. Oxford. bodleian library. 269, chansonnier *S* ; il réfère aussi à la première partie du ms. Paris. Arsenal. 3092 (deuxième tome de la série de recueil de La Curne) contenant le recueil *B*.

Le ms. *C* correspond au ms. 7614 soit le Paris BnF. fr. 1592, chansonnier *B ;* il réfère également à la deuxième partie du ms. Paris. Arsenal. 3092 (deuxième tome de la série de recueils de La Curne) contenant le recueil *C*. Le ms. 3092 contient effectivement deux recueils.

Le ms. *E* correspond au ms. 7698 soit le Paris. BnF. fr. 1749, chansonnier *E* ; il réfère également au ms. Paris, Arsenal. 3094 (troisième tome de la série de recueils de La Curne contenant le recueil *E*.

Le ms. **G** correspond au chansonnier d'Urfé ou chansonnier de La Vallière, soit le Paris BnF. fr. 22543, chansonnier **R**. Il réfère également au ms. Paris, Arsenal. 3094 (troisième tome de la série de recueils de La Curne de Sainte-Palaye) contenant le recueil *E*. Le ms. 3094 contient effectivement deux recueils.

Première mention liminaire sur premier papier collé (f. 1r) : le recueil *D* est une copie partielle du chansonnier médiéval ms. 7727. La première table correspond à la copie d'une partie de la table alphabétique du chansonnier médiéval. La première partie de la table du ms. 7727 n'est pas copiée.

Première mention sur le premier papier collé entre les (f. 14) et (f. 15) : la seconde table du manuscrit reprend effectivement les pièces déjà répertoriées dans la première, elle ne fait qu'indiquer les pièces qui n'étaient pas contenues dans les recueils *A, B* et *C* ; et dont La Curne n'avaient pas encore de copie. Elles sont classées par ordre alphabétique d'après la première lettre du titre de chaque pièce.

Deuxième mention sur le deuxième papier collé entre les (f. 14) et (f. 15) : ce commentaire ne semble pas renvoyer aux folios de ce manuscrit mais à ceux du modèle, le ms. 7725 pour les (f. 179rv). Ce folio correspond à la section de Bertrand de Born, la deuxième partie de la *razo*

de son *sirventes* est effacée ainsi que quelques strophes de la pièce qui suit, la *razo* de sirventes trouve sa correspondance dans le recueil au (f. 379r) ; la deuxième pièce trouve sa correspondance dans le recueil au (f. 381). Le (f. 140) ne comporte aucun mot ni aucun vers effacé dans le ms. 7725, une erreur de note est peut-être possible pour le numéro du folio. On note que des mots n'ont pas été transcrits dans les pièces suivantes dans ce recueil-ci par une trop grande difficulté de lecture ou peut-être parce que le modèle était effacé : (f. 459), (f. 430) et (f. 431r).

V) Contenu

Recueils de poésies de troubadours correspondant au recueil **D** dans la collection de La Curne de Sainte Palaye.

Forme : pièces poétiques versifiées

Langue : occitan médiéval

Présence de quelques *vidas* et de *razos* à la fin du manuscrit en conformité avec la tradition des chansonniers occitans médiévaux, ces métatextes précèdent donc les pièces. Quelques *vidas* et *razos* occupent l'ensemble de folios à la fin du manuscrit, la forme le chansonnier hésite alors entre un recueil de pièces poétiques, un chansonnier de présentation traditionnelle et un recueil de prose de *vidas* et de *razos.*

(f. 1r) mentions initiales : « *Poe Prov*^{les} *Ms D* [en noir en du papier collé à gauche au-dessus de la suite de la mention] *Il ne me reste plus rien a faire sur ce Ms que de* ^{le} *collationner depuis le f.* [rature] *26* [au-dessus de la rature] *v jusqu'au f. 169* ^{avec} *tous les copies que j'avois prises sur les Ms. A.B.C.E.G. des pieces qu'il contiene. j'ai fait cette collation sur toutes les autres pieces qui precedent et qui suivent.*[au-dessus d'une autre phrase barrée en noir et fin de la première mention initiale d'une écriture petite et penchée sur un papier collé] » ; « *Note* [de la même écriture que la précédente en haut à gauche d'un second papier collé en dessous du premier] *Il faudra faire chiffrer toutes ces pieces attendu que ma table g(e)n(er)ale des* » ; « *Table* [au milieu de la page au-dessus de la troisième mention] *des premiers vers des chansons et autres poesies des poëtes provenceaux du ms. de la Bibliothèque du Roy- N. 7225.* $^{marqué\ D}$ *copiée sur ce ms. même depuis le fol. 3. jusqu'au fol. 9. inclusivement.*[fin de la troisième mention écrite au milieu de la page en noir, d'une écriture plus grosse et ronde que la première].

Entre les (f. 14v) et (f. 15r) mentions initiales : « *Piece provencales du Ms de la Bibl du Roy N 7225 marqué D qui n'estoient pas ds les mss. anciens* [rature indéchiffrable] *dont j'avois des copies.* » [fin de la première mention en noir sur un premier papier collé] ; « *feuilles ou il se trouve des mots effaces qu'on a copiés + fol. 179 .R .col. 2. effacés. 179. V. col.2. aubas. 140. R. col.2.* » [fin de la deuxième mention sur papier collé en dessous du premier] ; « *Table Alphabetique* [en haut de la page au-dessus de la dernière mention] *des premiers vers des Poesies Preovençales contenues dans le Ms. du Roy N. 7225 et designez dans ma table générale par la lettre* ***D****.* »[fin de la troisième mention d'une écriture différente de la précédente sur les papiers collés]

(f. 35r) Peire d'Alverne : « Bel mes dova chana per la saiha... ».

(f. 36r-37v) Peire Rogiera : « Tant ai mon cor en joi assia... » (f. 36r), « Ges en bon vers non puosc faillir... » (f. 37r).

(f. 38r-47v) Guirautz de Borneill : « A'com'ave dieu a m'aius... » (f. 38r), « Non puosc mudar cala dolor... » (f. 39), « Gen maten. Ses faillimen. En un chan ... » (f. 40), « A ben chantar. coven hamars. ɬlocs e graziE... » (f. 41), « S'il cor no'm lua arna dretz... »(f. 42), « Conseill vos quier bella miga la manda... » (f. 43), « Arai gran joi quant remembri l'amor... » (f. 44), « Lra quant vei reverdiziz... » (f. 45), « Tot soaver e del par... » (f. 46), « Al honor dieu torn e mon chan... » (f. 47).

(f. 48r-56v) Bernartz de Ventedorn : « Quan vei la flor l'erba vers e la fuoilla... » (f. 48), « Quant ai mon cor ple de joia... » (f. 49), « Lo jen tempa de pascor... » (f. 50), « Jamos chantara nomèr honora... » (f. 51), « Lan quan vei per miei la lauda... » (f. 52), « Bel mea quant eu vei la bruoilla... » (f. 53), « Cantars non por gaire a valer... » (f. 54), « Quant la fuoilla sobre l'albre sespan... » (f. 55), « Quant la vertz fuoilla s'espan... » (f. 56).

(f. 57-62v) Gauselina Faiditz : « So'm pogues partir son v'oler... » (f. 57), « Cant e deport joi domnei e solatz... » (f. 58), « L'onratz jausena sera... » (f. 59r), « Mout apoinar amora e mi delir... » (f. 60), « Benfor oimais segon ma conoissenssa... » (f. 61r), « Gen fora contra l'afan... » (f. 62r).

(f. 63) Peire Vidala : « Tant an ben dig del marquea... ».

(f. 64-65v) Arnautz de Mervoill : « Gran honor viu cui joia escobitz... » (f. 64r), « Aissi com mos coza es... » (f. 65r).

(f. 66r-70v)) Naimerica de Pigullan : « Pos ma bella mal'amia... » (f. 66r), « Manta a vetz son enquezitz... » (f. 67r), « Qui la vi enditz...(f. 68r), « Lan quan chanton li auzel en primier... » (f. 69r), « Anc maia de joi ni de chan... » (f. 70r).

(f. 71r-72v) Peirola : « La gran alegransa... » (f. 71r), « Tot tempa me pac de solatz e de chan... » (f. 72r).

(f. 73) Folquez de Marseilla : « Apauc de chantar no'm recre... ».

(f. 74-77v) Arnautz Daniela : « En ess sones cuende leri... » (f. 74r), « Ar veil vermailla blava blanca e groca... » (f. 75r), « Auter e bas entrela prima fueilla... » (f. 76r).

(f. 77r-84v) Ramons de Miraval : « Anc chantara clus ni braus... » (f. 77r), « Cel que joia taing ni trobar sap... » (f. 78r), « Pois de mon chantar disetz... » (f. 79r), « D'amor es totz mos consirea... » (f. 80), « Celque de chantar s'entremer... » (f. 81r), « Tuiz sil que van demandar... » (f. 82), « Si tot ses ma domna esquiva... » (f. 83r), « Tal cansoneta farai... » (f. 84r).

(f. 85r-89v) Pona de Capduoill : « S'ieu fia ni dis nuilla saisson... » (f 85r), « So c'om plua vol e plua es volontoa... » (f. 86r), « Ben es fols cels que reingna ... » (f. 87r), « Un gai descort tramet lei cui desir... » (f. 88r).

(f. 89r) Raembatz de Vaqueiras : « <u>Saina e fola</u> humila et orgoillos... ».

(f. 90r-91v)) Guillems de san Leidier : « Aissi con es bella sil de cui chan... » (f. 90), « Lo grieva desir que solo'm far doler... » (f. 91r).

(f. 92r-93v) Lo monge Gaubertz de Poicibor : « Amor a da vos plaguea... » (f. 92r), « S'ieu vos

voill tan gent lauzar... » (f. 93r).

(f. 94r-95v) Lo vescoms de Saint Antoni : « Lo clara tempa vei brunezir... » (f. 94r), « Amora nom puosc de partir ni sobrar... » (f. 95r).

(f. 96r-98v) Guirardos de lo Ros : « A la mia se amora... » (f. 96r), « Tant es ferm a mos talena... » (f. 97r), « Nuls hom no saup que sea gran benanansa... » (f. 98r).

(f. 99r-107v) Peire Raimon de Tolosa : « De fin amor son tuit mei pensamen... » (f. 99r), « Sieu fos aventuratz... » (f. 100r), « Enqueca'm vai recavian... » (f. 101r), « Lo dolz chan qu'au dela calaudra... » (f. 102r), « Si com l'enfana qu'ea alevatz petitz... » (f. 103r), « Pos vei pazer la fueille'l glai... » (f. 104r), « Era pos l'inverim frains los brotz... » (f. 105r), « Us novela pensamenz m'estai... » (f. 106r), « Tostempa aug dir... » (f. 107r).

(f. 108r-110v) Richart de Berbesill : « Lo qeuz tempa... » (f. 108r), « Pauc sap d'amor qui merce non aten... » (f. 109r), « Tot atressi con la clartatz del dia... » (f. 110r).

(f. 111r-113v) Gui Duisela : « En tanta guisa'm men amors... » (f. 111r), « Ja non cugei qu'en desplaguer amora... » (f. 112r), « Estat aurai de chantar per forsa de raso... » (f. 113r).

(f. 114r-131v) En Lafranc Cigalla : « Escur prim chantar et sostil... » (f. 114), « Joios d'amor farai de joi senblans... » (f. 115r), « E mon fin cor regna tan fin amora... » (f. 116r), « Non sai si'm chant pero eu n'ai talen... » (f. 117), « Un avinen ria vi l'autrier issir d'una boca rizen... » (f. 118r), « Oimare filla de dieu... » (f. 119r), « En chantar d'aquest segle fala... » (f. 120), « Gloriosa sainta maria... » (f. 121r), « Entre mon cor e me e mon saber... » (f. 122r), « Eu non chant ges per talan de chantar... » (f. 123r), « Si mos chanz fos de joi ni de solatz... » (f. 124), « Quan vei far bon fag plazentier... » (f. 125), « Ges eu non vei con hom guidar si deia... » (f. 125r [f. 126r]), « Estiar mon grat mi fai dir vilanage... » (f. 127r), « Ramon Mobin eu vei que dieua comenza... » (f. 128r), « Quant en bon luec fai flors bona semenza... » (f. 129r), « Pensiu a de cor... » (f. 130r), « Seingner thomas tan mi platz... » (f. 131r).

(f. 132r-148v) Bonifaci Cablo : « Tempa eluecs amos sabers... » (f. 132r), « Er quan vei glassatz lo riva... » (f. 133r), « Qui ha talen dedonar... » (f. 134r), « Lo maier sonz comense puosc'aver... » (f. 135r), « Finz e leiala mi sui men... » (f. 136r), « Tant auta dompna fai amar... » (f. 137r), « Una gran desmezura vei caber... » (f. 138r), « Enquer cab sai chanz e solatz... » (f. 139r), « Per toz zo c'om fol valer... » (f. 140r), « Ab gran dreg son maint gran seingnor del mon... » (f. 141r), « S'ieu dizai... » (f. 142r), « Sieu ai perdutz no s'en podom jauzir... » (f. 143r), « Mout a que sovinenza... » (f. 144r), « Un nou sirventes ses tazdar... » (f. 145r), « En luec de vezianz floritz... » (f. 147r), « Ges nom'es greu seu non sui ren prezatz... » (f. 148r).

(f. 149r-162v) Den bertholome Zorgi : « Mout fort me suis d'un chant meravillatz... » (f. 149), « Puois ieu mi feing mesi la prima entendenz... » (f. 150r), « Atressi com ~~lao~~ lo gamel... » (f. 151), « Totz hom qu'enten en valor... » (f. 152), « En tal dezir mos cora intra... » (f. 153r), « Ben es adreg... » (f. 154r), « Mouz fai sobrieira folia... » (f. 155r), « S'il monz fondes amaravilla gran... » (f. 156), « Lautrier quant mos sentia... » (f. 157), « Non lassarai qu'en chantar non atenda... » (f. 158), « On hom plua aut es pueiatz... » (f. 159r), « Mal aia cel que m'a prea de trobar... » (f. 160), « Sieus trobet plazer avendre... » (f. 161), « Jesucrist per sa merce... » (f. 162).

(f. 163) Nucs Bruneca : « Ab plazera recep et acuoill... ».

(f. 164r-168v) Cadenetz : « S'ieu ares devenia... » (f. 164), « A home meilz non vai... » (f. 165r), « Ai dousa flors ben olenz... » (f. 166r), « S'ieus essai d'amor... » (f. 167r), « Ben sui conoissenz a mon dun... » (f. 168r).

(f. 169r180v) Marcabrua : « Lo vera comens cant vei del fau... » (f. 169r), « Dona cuidra ai compaingnier... » (f. 170r), « Puois mos coratges es faillitz... » (f. 171r), « D'aisso lau dieu... » (f. 172r), « Aviatz del chant ~~del chant~~ com enans de meillura... » (f. 173r), « Cant l'aura dousana buffa... » (f. 174r), « Mos sens foilla soz lo verian... » (f. 175r), « Lautrier al'issida d'ubriu... » (f. 176r), « Bel mea cant s'azombr'aill treilla... » (f. 177r), « Emperaire per mi mezeia... » (f. 178), « Per l'aura freida que guida... » (f. 179r), « Assatz m'es bel el tempa essuich... » (f. 180r).

(f. 181) Nucs Bruneca : « Lan qan son li rosier vermeill... ».

(f. 182r184v) Guillems Ademara : « Pois ja vei florir l'espija... » (f. 182r), « De ben grant joi chantera... » (f. 183r), « Anc quoran vai recazivan... » (f. 184r).

(f. 185r186v) Guillema de Capestaing : « Al plus leu qu'eu posc far chansos... » (f. 185r), « Mout malegra douza vos per boscaie... » (f. 186r).

(f. 187r191v) Elias Cairela : « Freis ni neva no'm pot destreingner... » (f. 187r), « Mout mi platz lo douz tempa d'abril... » (f. 188r), « Can la fredora... » (f. 189r), « Per mantener joi e chant e solatz... » (f. 190r), « Era novei puoi ni comba... » (f. 191r).

(f. 192r193v) Peire de Maensac : « Longa sason ai estat vos amors... » (f. 192r), « Estat aurai de chantar... » (f. 193r).

(f. 194) Sail de scola : « De ben grant joi chantera... ».
(f. 195r196v) Raimonz de Salar : « Si'm fos grazitz mos chanz eu m'efforcera... » (f. 195r), « Dompna qu'a conoissenza e senz... » (f. 196r).

(f. 197r199v) En blancatz : « Lo bels douz tempa me platz... » (f. 197r), « Ben volgra que venquer mercea... » (f. 198r), « Lo bela douz tempa mi platz... » (f. 199r).

(f. 200) Peire Guillema : « Ai vergena en cui ai m'entendenza... ».

(f. 201r203v) Ricas novar : « Pois nostre tempa comensa brunezir... » (f. 201r), « Un covinena gentila coza plasentiera... » (f. 202r), « Iratz chant e chantant m'iraia... » (f. 203r).

(f. 204) Guillem de Balaun : « Lo veza mou merceian van vos... ».

(f. 205r210v) Deude de Pradar : « Non cugei mais ses comiat far chanson... » (f. 205r), « Amora m'envida e'm so mon... » (f. 206r), « Top ben m'estera si's tolguea... » (f. 207r), « Tant sent al cor m'amoros desir... » (f. 208r), « En un sonet gai e leugier... » (f. 209r), « Del bel desir a que joia novela m'adutz... » (f. 210r).

(f. 211r212v) Cadenetz : « Sieu oimais desezenan... » (f. 211r), « Eu son tant cortesa gaita... » (f. 212r).

(f. 213r) titre : *Recueil des Poesies des Troubadours Ms. D. Piece 502. Jusqu'à 879*.

(f. 214r-219v) Marcabrua : « Al son desviat chantaire... » (f. 214r), « Al prim comens del ivernaill... » (f. 215r), « Per savi'l tenc ses doptansa... » (f. 216r), « Bel m'ea quant son li fruie madur... » (f. 217r), « Pois l'inverna dogan es avatz... » (f. 218r), « Soudadier per cui en jovena... » (f. 219v).

(f. 220) Jordana Bonela : « ~~D~~S'ira damor tenguea amic jauzen... ».

(f. 221) Peire de Valeria : « Mon joi comenz en un bel mea... ».

(f. 222) Lo Sordela : « Tan m'abellia lo terminia novela... »

(f. 223) Lo Sordela de Mantovana : « Atretan dou ben chantar finamen... ».

(f. 224) Den Sordela de Mantoana : « Si com estau taina qu'esteia... ».

(f. 225) Montagna Lot : « Per lo mon san l'un dela autrea rancura... ».

(f. 226r-228v) Nacasteloza : « Amics si'va trobes avinen... » (f. 226r), « Ja de chantar non degr'aver talen... » (f. 227r), « Mout avez faig lonc estaie... » (f. 228r).

(f. 229) Naimerica de Belenoi : « Al prim pretz dela breva jorna brava... ».

(f. 230r-237v) Nuc de San Cire : « Pont an saubut miei oill venser mon cor... » (f. 230r), « Namaria de Mons..... esplasentera... » (f. 231r), « Anc maia non vi tempa ni sason... » (f. 232r), « Enaissi con son plua car... » (f. 233r), « Servit aurai lonjamen... » (f. 234r), « Tres enemica e dos mala seingnora ai... » (f. 235r), « Dela oilla e del cor e de me... » (f. 236r), « Maina greva dura pessamena... » (f. 237r).

(f. 238r-239v) Neliaa de Bariola : « Una valenta... » (f. 238r), « Sil bellam tenguea per sieu... » (f. 239r).

(f. 240r-245v) Guillema de la Tor : « Canson ab gaia motz plazenz... » (f. 240v), « Plus que las domn**aa** que aug dir... » (f. 241r), « Si mos fis cors fos defer... » (f. 242r), « Gea cil que'a blansmon d'amor... » (f. 243r), « Qui sap sufrent esperar... » (f. 244r), « Quant hom reingna vas cellui falsament... » (f. 245r).

(f. 246) Cercamona : « Ges per lo tempa fert no'm'iraia... ».

(f. 247-249v) Albertetz de Gapensea : « Atrestal vol faire de mi ma mia... » (f. 247r), « Destreitz d'amor veing devan vos... » (f. 248r), « A vos voill mostrar ma dolor... » (f. 249r).

(f. 250r-254v) Lo Mongea de Montaudon : « Mo^{e}s sens e ma conoissenza... » (f. 250r), « Aissi com cel co'm mena aivianien... » (f. 251r), « Aram poz ma domna saber... » (f. 252r), « L'autre jorn m'en pogei el cel... » (f. 253r), « Quant tuit aquist clam foron faitz... » (f. 254).

(f. 255r-256v) Pistoleta : « Sena et sabera auzira e fin amora... » (f. 255r), « Aitan sospir mi venon noit e dia... » (f. 256r).

(f. 257r-259v) Naimara lo negrea : « Ja ogan pel tempa florit... » (f. 257r), « De solatz e de chansos... » (f. 258r), « Eram vai meillz que no sol... » (f. 259r).

(f. 260) Guillema Magretz : « Aiga pueia contramon... ».

(f. 261) Nazalaiz de Porcaragea : « Ar'em al freg tempa vengut... ».

(f. 262) Berengier de Palazol : « Aissi com hom que seingner occaisona... ».

(f. 263) Ugo de Pena : « Cora quem desplaguea amora... ».

(f. 264) La Contessa Didia : « Estat ai en conssirer... ».

(f. 265) Peire Bremonz : « Mei oill an gran manentia... ».

(f. 266) Gaubertz amiela : « Breu vera per tal qe menz i poing... ».

(f. 267) Lo Coms de Peitieua : « Puoia de chantar m'espres talenz... ».

(f. 268) Guiratz de Calanson : « Bella cui am de cor e de saber... ».

(f. 269r-270v)) Guillems Rainols dat : « Quant aug chantar lo gal sus e l'erbos... » (f. 269r), « Auzir cugei lo chant e'l crit e'l glat... » (f. 270).

(f. 271r-285v) Raembautz Daurenga : « En aital rimeta prima... » (f. 271r), « Als dura crua cozena lauzengiera... » (f. 272r), « Car douz e feinz delbedresc... » (f. 273r), « Braitz chanz quil critz... » (f. 274r), « Apres mon vera voill sempr'ordre... » (f. 275), « Ar non sui ges mals et austruca... » (f. 276r), « Pos tala sabera mi sora e'm creia... » (f. 277r), « Ar s'espan la flora enversa... » (f. 278r), « Amors com'er que f arai... » (f. 279r), « Mas eu o dic e sui brai... » (f. 280r), « Assatz sai d'amor ben parlar... » (f. 281r), « Aissi mou sonet novou formelatz... » (f. 282r), « Ar m'er tan un vera a faire... » (f. 283r), « Pois tala sabera mi sorz e'm creia... » (f. 284), « Lonctempa ai estat cubertz... » (f. 285r).

(f. 286r-290v) Peire Milon :« Si com lo mege fai creire... » (f. 286r), « Aissi m'aven con sel qu'a seingnor dos... » (f. 287r), « S'en anc d'amora suffera ni mal ni pena... » (f. 288r), « Pois que dal cor m'aven farai chansos... » (f. 289r), « Quant oma troba dos bos conbatedor... » (f. 290r).

(f. 291) Enralmenz Bistortz : « Aissi colfort castela ben establitz... ».

(f. 292) En Rambautz de beljoc : « An pere mer lo conort del salvage... ».

(f. 293) Arnaut de Tintignac : « En esmai et en consirer... ».

(f. 294) Guirautz de Salaignac : « Aissi cum cel qu'a la lebre cazada... ».

(f. 295) *Aimeric de Peguilla* : « D'avinen sap enganar e trair... ».

(f. 296) Lo Reia Peire Darragon : « Peire salvatz en greu pensar... ».

(f. 297) Responsa de Peire Salvaie : « Totz reia que namoratz par... ».

(f. 298) Lo coma de foia : « Maa qui a flor se vol meselar... ».

(f. 299) Lo Reia Peire Daragon : « Salvaz tuitz ansem cantar... ».

(f. 300) Lo Coma de Foia : « Francea c'al mon de gran cor non a par... ».

(f. 301) Den savarica de Maulleon et en Gausellina Faiditz et en Nuge de la Bacalaria : « Gauselina tres joca en amoratz... ».

(f. 302) Naimerica de Piguillan et en Gauselina faiditz : « Gauselins Faiditz de dos amica corala... ».

(f. 303) Nalbertetz en America de Piguillan : «Nalbertetz chausetz al vostre sen... ».

(f. 304) Guillems Ranola. E den Magret : « Maigret puiat m'er el cap... ».

(f. 305) Ricautz de Tarascon enguis de Cavaillon : « Cabrit al mieu veiaire... ».

(f. 306) Guirautz de Borneill. el reis darragon : « Bem plairia Sei^{n}gner reis... ».

(f. 307) Rambautz eden. peire Rogiers : « Peire rogiers atrassaillir... ».

(f. 308) Peirols et enBernatz del ventedorn : « Amics ^{t} Bernartz del ventadorn... ».

(f. 309) Bernartz de ventadorn e den Peirols : « Peirols con aves tan estat que non fezest vers ni chanson... ».

(f. 310) Raimbautz de Vaqueras e Seigner coine : « Seingner coines jois e pretz et amors... ».

(f. 311) Rambautz de Vaqueras. e de la domna : « Bella domna tant vos ai pregada... ».

(f. 312) En Blancatz e den peire Vidals : « Peire Vidals pois far m'aven tenson... ».

(f. 313) Bonase e Semgnen blancatz : « Seingnen blancatz pois per tot faill barata... » (f. 313r), « Seingnen blancatz talant ai que vos queira... » (f. 314r).

(f. 315) Guillems de Saint gregori et en blancatz : « Seingner blancatz de domna pro... ».

(f. 316) Raimons de miraval e den beltran : « Bertran si fossetz tan gignos, que saubessetz lo meill triaz... »

(f. 317) Peirols et amors : « Quant amors trobet partit... ».

(f. 318r-319v) Nuc de San cire e Seingner Coms : « E vostr'ais me farai vezer nuc de San cire... » (f. 318r), « Seingner Coms nous cal esmaïar... » (f. 319r).

(f. 320) Nuc et en reculaire : « Com etreus voill reculaire... ».

(f. 321) Garins lo bruns : « Nuoitz e jorn sui en pensamen... ».

(f. 322) Den Rambautz e den nazemars : « En nazemars chauzets de tres baros... ».

(f. 323) La franc cigala En aguillema derosers : « Na'guillelma man**t** cavaliers artage.. ».

(f. 324) Dengigo e den Joris : « Joris cil cui desiratz per Amia vos voltener una noit sens fodia... ».

(f. 325) Cadenet e den guionet : « Cadenet pro domna e gaia... ».

(f. 326) Nelias e so Cosin : « Nelias a son amador... ».

(f. 327) La Tenson de Rofin e de domna : « Rofin digatz m'ades de cors... ».

(f. 328) Lo dalfin e den Peirol : « Dalfin sabriatz mi vos... ».

(f. 329) Albertet et en gausscelm faiditz : « En gauscelm faiditz ieus deman... ».

(f. 330) De nobles e son Seingnor : « Nobles aram digatz... ».

(f. 331) Albertetz el monge : « Monges digatz segon vostra Sciensa... ».

(f. 332) Bertram de Gordon et en peire raimon : « Totz tos afars esniens... ».

(f. 333) La Tenson del oste e de Guillem : « Guillem razon ai trobada... ».

(f. 334) La Tenson de Seigner montan et de la domna : « Eu veing vas vos seingner fauda levada... ».

(f. 335) Peire Cardenal Sirventes : « D'un sirventes faire non tuoill... ».

(f. 336r-350v) Peire Cardinal : « Sieu fos amatz ho ames... » (f. 336), « De quatre, caps quea, la cros... » (f. 337r), « Ben volgra si dieus volgues... » (f. 338r), « Aissi com hon planh son filh o son paire.. » (f. 339r), « A tot farai una demanda... » (f. 340r), « L'afar del comte Guio... » (f. 341r), « Tals cuida aver filh desespoza... » (f. 342r), « Hieu trazi peitz que sa portava chieira... » (f. 343r), « Non es cortes ni l'es pretz agradius... » (f. 344r), « Un sirventes fauc en luec de jurar... » (f. 345r), « Al nom del seingnor dreiturier... » (f. 246r), « Sirventes qu'es mieg mals e mieg bons... » (f. 247r), « Ab votz d angel lenguesperta non bletza... » (f. 248r). « *Copies des 21 derniers couplets de la Pièce Provencale qui comence Jesu Crist nostre saluaire dans le Ms du Roy 7225 désigné D piece 7364 .f 173+ col 1 et 2 pour servir de supplement a la copie que j'ai de cette Piece sur le Ms d Urfé désigné G f 131 piece 957 »* [de la même écriture au dessus de la pièce et à la place du nom du troubadour que l'on attendrait] « Car sel qu'el ben el mal pasta... » (f. 340r-350r).

(f. 351) Peire Cardenal. Sermons : « Predicator tenc per maillor... ».

(f. 352) Peire Cardenal : « Et aquel qu'avia son sen... »,

[début de la section de Bertrand de Born]
(f. 353r-420v) Bertrans de Born : « Lo coms m'a mandat e mogut... » (f. 353r), « Molt mes

descendre car col... » (f. 354r), « Bem platz quar treva ne fis... » (f. 355r), « Rassa mes de son primier... » (f. 356r), « Seingner en coms a blasmar... » (f. 357r), « Arven la coindeta sazos... » (f. 358r), « Ara sai eu de pretz quals l'a plus gran de totz aquelques leveiron maiti... » (f. 359r), « Un sirventes fatz dels malvatz barons... » (f. 366r), « Nostre seingner Somonis el mezeis... » (f. 361r), « ~~P~~[G]eire pantais veg et astan... » (f. 362r), « Sel qui camia bon per meillor... » (f. 363r), « Gent part nostre rais **liouranda**... » (f. 364r), « A tornat m'er enquer al premier us... » (f. 365r), « Anc nos poc far ~~manior~~ [maior] anta... » (f. 366), « Orz egestas e joi d'amor... » (f. 367r), « Vulontiers fera sirventes... » (f. 368r),

« Ges eu nom desconort... » (f. 369r)

[*razon* de sirventes sur un folio entier] Aquesta es la razos d aquest sirventes [titre non rubriqué] Inc. « Al temps quen Richartz era comt de Peitieus ans qu'el fos reis. Bertrans de Born si era sos enemics. per so que Bertrans volia ben al rei jove. que guerrejava adoncs ab en Richart – qu'era sos fraire. » Expl. « En Richartz quant fon devengutz reis passet outramar. - En bertrans remas guerreian. don Bertrans fetz daquet = tas. doas razos aquest sirventes. Ges eu nom desconoit. + &[c]. /. » (f. 370r) ;

[*razon* du sirventes précédente traduite en français] inc. « Richard avant que d'estre Roy dans le temps qu'il n'estoit encore que Cte de Poitou avoit une mortelle inimitié avaoit une violente inimitié contre Bertran de Born qui non seulement s'estoit joint au roy avec qui ce. Prince son frere estoit en guerre mais avoit encore fait tourner contre lui les armes d'estimer vicomte de Limoge... » Expl. « Richard etant devenu Roy dans la suitte fort le Nojage d'outramer et bertran resta saisant toujours la guerre. » (f. 371) ;

« Non puosc mudar un chantar non esparga... » (f. 372) ;

[*razon* de sirventes] « Aquesta es la razos d aquest sirventes » [titre précédant la *razon*] Inc. « An mais per ren quen Bertrans de Born disses en cublas ni-En sirventes al rei felips ni per recoidamen detost d'auni-men queill fos faitz. no volc guerriear lo rei Richart mas- Enri chartz si sailli al a guerra quant el vit la frevoleza- del rei felip... » Expl. « Si com ausiretz el sirventes quel fetz. sitost com el auzi qu'en Richartz era saillis ala guerra. et el fetz aquest sirvente qui comensa. non puosc mudar un chantar non esparya. &.[c]. /. » (f. 373r) ;

[*razon* du sirventes précédente traduite en français] Inc. « Jouvique Bertrand de Born par dire dans sea couplet et dans ses sirventes et quelques reputations qu'il ~~lui~~ fist au Roy Philipe des Tors et des in-jures qu'il souffroit de la part du Roy Richard jamaos il ne put déterminer a faire la guerre contre le prince qui voyant la foiblesse entreprit la guerre... » Expl. « Des qu'il entendit parler de la guerre que ce Prince avoit commencé il composa ce sirventes dont le premier vers di ainsi [suivi du premier vers du sirventes raturé] je ne puis me tenir de ~~repondre~~ [faire] une chanson de . » (f. 374r) ;

[*vida* de Bertrand de Born en occitan] Inc. « En lo temps es en la sazon que lo Reis Richartz d'angleterra – guerreiava ab lo rei felip de fransa. Sil feiron amdui en camp ab tota lor gen. » Expl. « Don el per volontat quel ac queil rei torneson a la guerra. E per la volontat qu'el vi als autres baros. si fetz aquest sirventes lo- quals comenssa. Pois li baron son irat ni lor pesa &[e]./. »(f. 375) ;

[*vida* de Bertrand de Born précédente traduite en français] Inc. « Laquelle le Roy Richard et ses troupes marchoient a lui fit assembler les archevesques et les Evesques et les Religieux qui

l'avoient tant pressés de s'accorder a de faire la paix et leur dit d'aller parler de sa part au Roy Richard ... » Expl. « dans le desir qu'il avoit de les faire retourner a la guerre et par l'envie qu'en temoignaient les autres Barons. il fit ce sirventes qui commence / puisque les Barons son fatches es qu'il leur deplais &e. » (f. 376r-377r) ;

« Al dous nou termini blanc... » (f. 378) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta est la razos d aquest sirventes » [titre de la *razos* non rubriqué] Inc. « Quant en Bertrans ac faich lo sirventes que ditz. - Pois als baros enoia e lor peza. Erac dich al rei felips com perdra de cinc Ducatz los tres. » Expl. « Enrichartz ab cui el s'apellava oc enon mais guerra que negus dels algais. qu'eron quatre fraire gran raubador e raubaven emenaven ben al lor mil raubadors a caval e ben doa milia ape. Enovivion d'autra renda ni d'autre perchatz. / ₱ caz o » (f. 379r) ;

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] Inc. « Quand Bertrand eut fait le sirventes qui comence [retour à la ligne et alinéa] Puis que les Barons sont faches et que leur + ou dans lequel il reprochoit au Roy Philippe d'avoir perdu plus de la moitié de son argent et la rente et les proffits de Gisors que le Tiers y restoit en guerre... » Expl. « du Roy Richard avec qui il l'appelloit ouii et non qui aimoit plus la guerre qu'aucun des algais c'estoient quatre freres fameux brigans qui commettoient toutes sortes de managea a la teste de mil autres brigand d'acheval et d'environ douze e mil a pied nayant d'autres rentes et d'autre mestier pour vivre. » (f. 380) ;

« Quant vez p'els vergiers desplegar... » (f. 381) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la razos daquest sirventes [titre de la *razon* non rubriqué] Inc. « Ben avetz endutz tos mals quen Bertrans de Born remenbret. Quel reis darragon avia faitz de lui e d'autrui. Et a cap d'una gran-sazon quel n'ac apres dautres mais qu'el avia faitz li louole restr-ire en un autre sirventes... » Expl. « E totz aquest laich faich remenbiet- En Bertrans de Born al rei d'arragon en aquest Sirven-tes que dis... Quant vei per vergiers despleiar. los-cendaus grocs indis &c. / . » (f. 382r) ;

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] Inc. « On a vu ce que Bertrand de Born a dit des maux que le Roy d'arragon lui avoit fait et a plusieura autres ayant appris long temps aprés beaucoup dautres excés qu'il avoit encorre commis il voulut lea retracer encore dans un autre sirventes... » Expl. « toutes ces noirceurs furent reprochées au Roy d'arragon par Bertrand de Born dans le sirventes qui commence / [retour à la ligne et alinéa] Quand je vois parler champs desployer les lauieres & » (f. 383) ;

« Puois ventadorns e conborns... » (f. 384) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la razos d aquest sirventes » [titre non rubriqué] Inc.
« Bertrans de born si com vos ai dig en la sazon quelavia – guerra ab lo comte Richart el fez si qu'el vescoms de ventedorn... » Expl. « Si fez en Bertrans aquest sirventes que comenssa. Puois ventadorns e comborns. Ab segur torena e monfortz./. » (f. 385r) ;

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] « Dans le temps que Bertrand de Born co(m)me je l'ay dit etoit enguerre avec le comte Richard il fit ensorte que le vicomte de Ventadour le Vic... » Expl. « Bertrand de Born fit a ce sujet le sirventes dont on a parlé plus

haut / [retour à la ligne et alinéa] depuis que les seig^{er} Ventadour es Combrone &e. » (f. 386r) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la Razos d aquest sirventes » [titre non rubriqué] « Lo Reis enrics d'engleterra. si tenia assis anbertran de Born dedins autafort. E'l combatia ab sos edeficis que molt- li volia gran mal. » Expl. « e de totat aquestas – razons faz en Bertrans de Born lo sirventes que ditz. Pois lo gens terminis floris. &^{e}. / » (f. 387) ;

[*razon* du sirventes précédente traduite en français] « Henry le Roy d'Angleterre e tant extraordinairen animé contre Bertrand de Born qui le regardoit comme l'autheur de toutes les guerre que le Jeune Roy son fils lui avoit fait... » Expl. « Il fit de tous ces infames procédez la matiere du sirventes qui commence. [un grand espace qui suit] puisque le joli tems fleuri &e. » (f. 388), « Un sirventes que motz noill faill... » (f. 389r) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la Razos d aquest sirventes. » [titre non rubriqué] Inc. « Bertrans de Born si com eu vos ai dich en las autras- razos si avia un fraire que avia nom costanti de Born. » Expl. « Enrichartz si avia tot gordon anguillem de Gordon. et avia promes de jurar ablo vescomte et ab en. Bertran de Born.- et ab los autres baros de peiregors e de Lemozi e de caerin. Los quals Enrichartz de seretava. don bertrans lo repres fort e fez de totas asquestas razos aquest sirventes que dis. Un sirventes que mot non faill. ai faich e'unc-non costet un aill. &$^{e.}$/. » (f. 390r) :

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] Inc. « Bertrand de Born co(mm)e nous l'avon. dic dans les autres arguments avoit un frere nommé Constantin de Born... » Expl. « Le mesme Richard avoit pris Gordon que Guillau de ce nom et avoit promis de se liguer avec le Vic^{te}/ p.e. De limoges et avec Bertrand de Born et les autres Barons du Perrigord du Limousin et du Qaercy qui l avoit depouillé de leurs terres Bertrand le reprit de ses violences et fit a ce sujet le sirventes qui commence. / [à la ligne et un alinea] J'ay fais un sirvente ou il ne manque pas un mot... » (f. 391r) ;

« Un sirventes nom cal far longor ganda... » (f. 392) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la razos d aquest sirventes. » [titre non rubriqué] Inc. En la sazos. quel reis joves ac faita la patz ab son fraire Richart eil ac fenida la demanda queil fazia de la terra si com fo la voluntat del rei enric lor paire… » Expl. « En Richartz – asega Borcs e chastels. e pres terras e derroca et ars et abrassa el reis joves si tornuava e dormia e solazava. don Enbertrans si fetz aquest sirventes que comenssa. D un sirventes nom cal far longor. &^{c}. /. » (f. 393r) ;

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] Inc. « Dans le temps que le Jeune Roy Henry Vanglet eut fait sa paix avec Richard son frere et terminé les psuittes ql faisoit contre les pouoles terres que son père Henry… » Expl. « Richard qui leur faisoit la guerre asiega leur bourgs et et leur chât$^{eau.}$ pilla leur terre les ruina et les incendia Bertrand de Born outré de la negligence du jeune Roy qui pendant ce temps la ne songea^{oit} qu'a faire des joutes a dormir et a se divertir composa a ce sujet un sirventes qui commence. [retour à la ligne et alinéa] Je ne veux pas fr^{e} un plus long sirvente &c. » (f. 394r) ;

« Ges de disnar non fai oimais maitis... » (f. 395r) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la razos d aquest sirventes » [titre non rubriqué] Inc. « Bertrans de born si era anatz vezer una serror del rei – Richart que fon maire del

Emperador -Oth… » Expl. « E cant veinc un dia d'una domenga. era ben meitz dias passatz que non avian maniat ni begut a la fams lo dessreingna mout et adoncs fetz aqest sirventes que dis. [retour à la ligne et alinéa] Ges de dinar non far oimais matis &c. /. » (f. 396r) ;

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] Inc. « Bertrand de Born était allé voir une sœur du Roy Richard nommé héleine fe. du duc de Saxe et mere de l'Empereur Otton… » Expl. « et qu'un dimanche entre autre la journée etoit desja a moitié passée sans qu'ils eussent ni bus ny mangé et qls estoient extrement. pressé de la faim il fit a ce sujet le sirvente qui com(m)ence. [retour à la ligne et alinéa] Il est tems ou jamais de songer a manger &e. » (f. 397r) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la razos d aquest sirventes » [titre non rubriqué] Inc. « Bertrans de Born si era drutz d una domna gentil e jove e fort prezada… » Expl. « Et el sirventes qu'el fetz d'aquesta razon vos auziretz nommar totas las domnas a las quals el- anet querre socors et ajuda a far la domna soiseubuda. El sir=ventes qu'el fetz d'aquesta razon si comensa. [retour à la ligne et alinéa] Dompna pois demi nous cal. &e. /. » (f. 398r) ;

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] Inc. « Bertrand de Born etoit amoureux d'une noble dame jeune et fort estimée… » Expl. « dans le sirvente ql composa aux effet on trouve les noms de toutes les dames a qui il alla demander du secours et qu'il mit pour ainsi dire a contribution pour former lobjet choisi ql regrettoit et ce sirvente commence [retour à la ligne et alinéa] Puis qu'ainsy est que vous me mesprisé. » (f. 399r) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la razos daquest sirventes. » Inc. « Bertrans de Born si era drutz de ma dompna ma eutz de Montaignac de la moiller de Mailleran… » Expl. « E per aquest departimen El fez la dompna soiseubuda. El sirventes que ditz. - Eu mescondic dompna que mal no mier. &e./. » (f. 400r) ;

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] Inc. « Brt. De B. et Maus de Montagnac Fme de Talerand qui etoit telle qu'on la vuë dans la rason de la dame choisy… » Expl. « leur separation donna lieu a la piece de la De choisy et du sirvente qui commence [retour à la ligne et alinéa] Il faut me separe sansque jaye aucun Tort &e. » (f. 401r) ;

[*razon* de sirventes en occitan] «Aquesta es la razos daquest sirventes » [titre non rubriqué] Inc. « Bertrans de Born si fo acomiadatz desoa dompna. ma dompna maeus de Monsaingnac e noill ten pro sayra=menz ni esditz qu'el fezes en comtan ni en chantan… » Expl. « fezes absoluer las promessions elz sagramens assatz dones queil avian faich entre lor. don Bertrant de Born fetz aquest – sirventes… s'abrils e foillas e flors. &e. /. » (f. 402) ;

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] Inc. « Bert. de bo. congié par la dame Maeuz de Montagnac sans vouloir ecouter les protestations et les serments qu'il lui faisoit de vive voix et dans les vers… » Expl. « et des serments ql lui avoir fait Bertrand de B. fit a ce sujet un sirvente qui commence [retour à la ligne et alinéa] Si le doux mois d'avril les feuilles et les fleurs &e. » (f. 403r) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la Razos daquest sirventes » [titre non rubriqué] Inc. « Bertran de Born sis appellava raissa ab lo comte – Jaufre de Bretaigna quera fraire del rei jove den Richart- qu'era coms de peitieus. » Expl. « E volia qu'el coms Richartz – guerreies lo vescomte de Lemogas. e qu'el vescoms si destendes proosamen. E d aquestas razos si fetz lo sirventes que ditz. Rassa tan creis e monte puoia. cella q'es de – totz enianz voia. &e./. »

(f. 404r) ;

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] Inc. « Bertrand de Born avoit pour rivaux aupres de la D^e^ Maus de Montagnac Geoffroy Comte de Bretagne e avec qui il estoit convenu de se donner mutuellement le nom de Roy + Richard Cte de Poitou… » Expl. « il voulait que le Cte Richard fit la guerre au vi^ste^ de Limoges et que le Vi^ste^ se deffendit courageusement et il fit sur tout ses sujets le sirvente qui commence [retour à la ligne et alinéa] Rassa, tant croit et tant s'eleve &c » (f. 405) ;

« Mon chan fenis ab dol et ab mal traire... » (f. 406) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la razos d aquest sirventes. » [titre non rubriqué] Inc. « Lo plainz qu'en Bertrans de Born fetz del rei jove non porta autra razon… » Expl. « E per lo gran dol que fon a tota gen el fetz lo plaing de lui que dis. [retour à la ligne et alinéa] Mon chan fenis ab dol et amal traire./. » (f. 407r).

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] Inc. « La complainte que fit Bert. de B. de la perte du jeune Roy ne contient au^cune^ chose … » Expl. « les grandes vertus de ce jeune Roy et les regreta que tout le monde avoit de sa mort sont le sujet de la complainte qui com(m)ence [retour à la ligne et alinéa] Je finis de chanter avec tant de douleur &e » (f. 408r) ;

« Ges de far sirventes no'mtartz... » (f. 409r) ;

[*razon* de sirventes occitan] « Aquesta es la razos d aquest sirventes. » Inc. « Si com vos avez maintas vez auzitz. En Bertrans de Born – E sis fraire en cortantis agren totz temps guerre ensems… » Expl. « acorderon se li fill den Bertran ab – En constanti lor oncle et ab sos filz sos cosins. E per aquestas razos fetz en bertrans aquest sirventes que dis. [retour à la ligne et alinéa] Ges de far sirventes nom tartz . anj. &^c^. /. » (f. 410).

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] Inc. « Bertr. de. B. com(m)e je l'ay desja dit plus fois es son frere Constantin ennemis implacable estoit toujours en guerre lun contre lautre… » Expl. « les fils quand il fut mort firent leur accomodement avec constantin leur oncle et ses fils leurs cousins Bertrand fit sur tous ses evenements un sirvente qui com(m)ence [retour à la ligne et alinéa] Je veux sans plus tarder composer un sirventes &e. » (f. 411) ;

« Quan la novella flors par el vergan... » (f. 412r) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la razos d aquest sirventes. » [titre non rubriqué] Inc. « Quant lo Reis Richartz s'en fon passatz outramar. tuis li Baron de Lemozi e de Peiregors se jureron ensems e feiron gran ost. » Expl. « en la marquesa qu'erra filla del comte durgel e moiller den Girout de Cabrieras. Quera lo plus rics hom e'l plis gentils de Cataloingna trais lo comte d'Urgel son seignor. e - comensa en aissi lo sirventes. [retour à la ligne et alinéa] Quant la novella flors par el vergan. &^e^./. » (f. 413r) ;

[*razon* de sirventes précédente traduite en français] Inc. « Quand le Roy Richard fut parti pour la croisade tous les Barons du Limousin et du Perigord tant ligies firent un commun effort composerent une grande armée… » Expl. « la marquisse de sabriere f^me^ de Girout de Cabriere et fille du Cte Murgere le sirvente qu'il fit commence ainsi. [retour à la ligne et alinéa] Quand la nouvelle fleur parait dans les jardins &e » (f. 414r) ;

« Quant vei lo temps renovellar... » (f. 415) ;

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la Razos daquest sirventes. » Inc. « Quant lo Reis fo mortz. el remasus sos fraire que- avia nom Johan ses terra. per so qu'el non avia part dela terra. » Expl. « per lo reclam que tota la genz de quitania e del comtat de Peitieus en fazian si fetz aquest sirventes [retour à la ligne et alinéa] Cant vei lo temps renovelar. &e. /. » (f. 416) ;

« Dalfin ieus voill demander... » (f. 417r) ;

[*razon* de sirventes précédente en français] Inc. « Quand la paix fut faite entre le Roy de France et le Roy Richard et que par l'eschange reciproque. Le Quercy fut cedé a Richard qui avoit appartenu au Roy de France… » Expl. « l'injustice de celuy de Richard qu'il accusoit d'une infinité de Maux qu'il lui-avoit fait de mesme qu'au Cte Guy et a beaucoup d'autres ce sirventes commence ainsy. [retour à la ligne et alinéa] Puis que vous m'avez pris pour objet de vos Vers &c. » (f. 418),

[*razon* de sirventes en occitan] « Aquesta es la Razos del Rei Richart et del Dalfin d alverne. » [titre non rubriqué] Inc. « Quant la patz del rei de franssa fetz e del rei Richart - si fon faitz lo cambis d alvergne e de quaersin. » Expl. « En Richart dels mals qu'el avia faitz de luy e del comte Quion e de mainz autres mais quel avia faitz d autrui. el sirventes del dalfin si comenssa enaissi. [retour à la ligne et alinéa] Reis pois de mi chantatz. Trobat avez chantador &c./. » (f. 419) [fin de la section de Bertrand de Borns].

(f. 420r) Raimons de dur fort en Turc malec : [*vida* du troubadour] « Turcs malecs a vos me teing… »

(f. 421) Turcs Malecs : « En raimons beus tenc agrat... ».

(f. 422) Arnautz Daniels : « Puois Raimons en Turcs malecs... ».

(f. 423-424v) Rambautz de Vaqueras : « Leu sonetz si cum suoill... » (f. 423r), « Del Rei d'arragon conssir... » (f. 424r).

(f. 425) Guirautz de Borneill : « Cardaillac per un Sirventes... ».

(f. 426r-427v) Den sordel : « Qui beis menbra del segle qu'es passatz... » (f. 426r), « Lo reproviers vai averan so'm par... » (f. 427r).

(f. 428) Albertetz cailla : [*vida* du poète], « Era quan plou eivesna... ».

(f. 429-431v) Ogiers : [*vida* du poète] « Totz temps serai sirvenz per deservir... » (f. 429r), « Era quan livern nos laissa... » (f. 430r), « Tot francamen Dompna veing denan vos... » (f. 431).

(f. 432) Tomiers en Palazis : « Si co'l flacs molins torneia... ».

(f. 433) Garins Dapchier: « Com una +veill flac plaides... ».

(f. 434) Torca fols : « Comunal en rima clausa.. ».

(f. 435) Garis Dap chier : « Mos comunals fai ben parer... ».

(f. 436) Torca fols : « Comunal veill mator... ».

(f. 437r-447v) Guillems de Berguedan : [*vida* du troubadour] (f. 437r), « Trop ai estat sotz coza de mouton... » (f. 437), « Ara mens que la neuel frei... » (f. 438r), « Un Sirventes ai encor a bastir... » (f. 439r), « Bernart ditz de baisseill... » (f. 440r), « Reis s'anc nuls temps fos francs ni larcs donaire... » (f. 441r), « Talans mes pres den marques... » (f. 442r), « Chansoneta leu e plana... » (f. 443r), « Ben ai auzit per cals rasos... » (f. 444r), « Chanson ai comensada... » (f. 445r), « Un sirventes mieu vuoill far en rimes traingna... » (f. 446r), « Eu no cuidar a chantar... » (f. 447r), « Quan vei lo temps camiar e refredir... » (f. 447r).

(f. 449r-450v) Guirautz de Luc : « Ges sitot mai ma volontat felona... » (f. 449r), « Si per maluatz seingnoril... » (f. 550r).

(f. 451) Gauselm faiditz : « Ab nou cor et ab novel son... ».

(f. 452) Girautz de salaingnac : [*vida* du troubadour] (f. 452r), « Esparviers et austors... » (f. 452r).

(f. 453) Lo Monge de Montaudon : « Fort mi noia si l'auses dire... ».

(f. 454) Peire de la Carauana : « D'un sirventes faire es mos penssamenz... ».

(f. 455) Peire d alverne : « Cantarei daquest trobadors... ».

(f. 456) Reforsat de Folcaquier : « Eu aquest son qu'eu trop leugiere pla... ».

(f. 457) Peire de Bragairac : « Bel mes cant aug lo resso... ».

(f. 458) Bernart de la Barda : « Foilla ni flors ni chant temps ni freidura... ».

(f. 459) Aicartz del Fossat : « Entredos reis vei +... mogut et enpres... ».

(f. 460) Peire de Bossignac : « Pois l'adreitz temps d'abril... ».

(f. 461r-462v) Marcuat : « Menv'em obri eis huisel... » (f. 461r), « Una ren os dirai en serra... » (f. 462r).

(f. 463) Pons Barba : « Sirventes non es leials... ».

(f. 464) Nuc de Saint circ : « Tant es de paubra acoindansa... ».

(f. 465) Naimerics de Piguillan : « Epitaphe de la Ct^{esse} Beatrix par Naimeric de Pigulan ».

(f. 466r-468v) Naimerics de Piguillan : « Ab marimenz angoissos et ab plor... » (f. 466r), « Qui bes menbra del segle qu'es passatz... » (f. 467), « Totas honors e tuig faig benestan... » (f. 468r).

VI) Histoire

Une trace de restauration du manuscrit : usage de colle pour consolider les cahiers entre eux.

Commanditaire et premier possesseur : Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye. Le recueil, à après mort, est acheté pour la bibliothèque du roy et conservé avec les acquisitions de la bibliothèque des français, sous la surveillance de M. Bréquigny membre de l'académie française. Probable consultation du manuscrit par l'abbé Millot à la même période puisque celui-ci a récupéré des notes et des brouillons de La Curne concernant son travail de collation et d'étude des troubadours.

VII) Bibliographie

Les Archives de littérature du Moyen Âge (ARLIMA) : <https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>

CAMPS, Jean-Baptiste, « L'histoire externe des chansonniers des troubadours en France du XVIe-XVIIIe siècle » dans Courouau, Jean-François et Luciani, Isabelle (dirs.)*, La réception des troubadours en Provence, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garniers, 2018, p.25-82.

CARATY, Laure-Anne, « La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans les chansonniers de Sainte-Palaye », dans Barberini, Fabio et Talfani, Camilla (dir.) *Transmission : création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan*, Turnhout : Brepols, 2022, p. 191-214.

CHABANEAU. Camille. *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil -Gallaup/ publiées et annotées par Camille Chabaneau*, Paris, Maisonneuve frères et Leclerc, 1886.

GOSSMAN, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: the World and the Work of la Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press, 1968.

JEANROY, Alfred, *bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, H. Champion, 1965.

MARTIN, Henry, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal. Tome troisième*, Paris, Plon, 1887.

MEYER, Paul, « *Archive des missions scientifiques et littéraires* » dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1874, 35, 164.

VINCENTI, Eleonora, *Bibliografia antica dei Trovatori*, Milan et Naples, R. Ricciardi, 1963.

Notice du ms. 3094

I) Signalement du manuscrit

Ms. Paris. Arsenal. 3094, siglé recueils **E - G** ; dimensions (h×l×E en mm[56]) 395×275×90 mm, 508 folios, 400 chants répertoriés par le commentateur**.** Manuscrit contenant le *recueil des poésies des troubadours* tomes **E** et **G** (début de **G**). Il date de la deuxième moitié du XVIIIe siècle après 1742 date de fabrication du papier en Auvergne à Riom (Thiers). Copié à Paris sur le chansonnier **E** (recueil **E**) soit ms. Paris, BnF, fr. 1749, fol. 5-224 ; et sur le chansonnier **R** (recueil **G**) soit ms. Paris, BnF, fr. 22543, f. 1-44.

II) Description matérielle

Support : papier beige clair semi épais ou épais selon les folios. Traces de vergeures sur les folios, traces de fils de chaînette 10 par folio en général, 25mm entre eux.[57] Plusieurs attestations de filigranes.

1e monogramme non identifié : MON FILS ANE DE --- FIN. Dimensions de la première ligne (h×l) : 08×70mm. Dimensions de la deuxième ligne : 08×48mm. Dimensions de la troisième ligne : 08×21mm. [58]

2e Filigrane aux armes de Pomponne. Dimensions (h×l) : ≈ 96 ×83/4mm.[59]
Le filigrane peut apparaître avec une cartouche.

- 1 : M,V,O en cartouche
- 2 : G, cœur, AVRILHON en cartouche (Papetier A. Riberol(l)e(s)). Nom et marque du papetier Geneix Aurillon / Aurilhon ou Orilhon. Dimensions de la cartouche (h×l) : 12/13×88/89 mm.[60]
- 1742 en cartouche. Dimensions de la cartouche (h×l) : 12×50mm.[61]

3[e] Nom et marque de papetier Riberolle(s) B : MOULIN DE B cœur RIBEROLLE F. Dimensions de la grande cartouche h×l : 13 × 128 mm. Dimensions de la petite cartouche h×l : 12×8.5mm.[62]

4e Monogramme de papetier : A cœur B en cartouche. Dimensions (h×l) : 13×50 mm.[63]

5e Monogramme du papetier Malmeneide Antoine : A, quatrefeuille, M en cartouche. Dimensions (h×l) : 13×66/ 67 mm.[64]

6e Filigrane aux armes de Colbert, armoirie bourguignonne également appelée la Colberte. Dimensions en mm h×l : 113 ×90mm.[65]

---

[56] C'est-à-dire h=hauteur, l = largeur, E= épaisseur en millimètre.
[57] Folio témoin : f. 94.
[58] Folio témoin : première page de titre.
[59] Mesures des armes prises sur la deuxième page de titre.
[60] Folio témoin : premier folio vierge et non numéroté après la deuxième page de titre.
[61] Folio témoin : deuxième page de titre.
[62] Folio témoin : deuxième folio vierge et non numéroté après la deuxième page de titre.
[63] Folio témoin : troisième folio vierge et non numéroté après la deuxième page de titre.
[64] Folio témoin : f. 20.
[65]Folio témoin : deuxième folio vierge et non numéroté après f. 209.

7e Nom et marque de papetier Malmeneide Antoine : A, trèfle à quatre feuilles, M,A,L,M,E,N,E, I, D, E en cartouche. Dimensions en mm h×l :12×115 mm.[66]

8e Le Petit raisin. Petite queue avec 8 raisins. Dimensions h×l: 30/31×16 mm.[67]

État du manuscrit. Meilleure conservation de la couverture que pour les premiers exemplaires : dos moins effrité, peu de traces de frottements sur les nerfs, coiffe bien conservée malgré une déchirure, couture non apparente, queue bien conservée. Très bonne visibilté de l'inscription et des décorations en fils d'or sur le dos : « POESIES DES TROUBADOUR [il manque un S] MSS. E = G ». Sur les plats de devant et derrière à l'encre noire: « E-G – 400 ». La couleur du dos, marron/ rouge, est plus foncée que les plats, beiges. Quelques tâches noires et foncées sur les plats ; leurs bords et coins sont effrités, écornés et la surface arrachée. Manuscrit de travail sans ornementation particulière. Pièces aérées, lisibles selon les copistes. Dimensions d'un recto de folio en mm h×l : entre 385 × 245 /250mm.[68] Mauvais état de conservation : cahiers presque décousus aux f. 86r-89v, f. 90r-93v, f. 82r-85v. Coins des folios parfois cornés, bords des folios parfois déchirés, tranche du ms. effritée. Taches d'encre aux f. 65, f. 62, f. 477, f. 462, f. 340v, f. 315, f. 302, f. 294, f. 269, f. 267, f. 244. Présence de petits trous au pied de page des f. 49, f. 470, f. 469, f. 465, f. 428, f. 365, f. 363, f. 361, f. 404, f. 254 ; et en tête de page aux f. 466, f. 430, f. 403, f. 401, f.371, f. 350, f. 333, f. 276. Futur trous aux f. 405, f. 379, f. 376, f. 357 ; gros trou au f. 262 au milieu de la page, trou dans la marge de couture au milieu au f. 261. Certains folios presque décousus : f. 62, f. 90, f. 91, f. 93.

Deux numérotations par folio. 1e : en haut à droite au recto du folio en chiffre romain (f. I-VI) puis en chiffre arabe (f. 1-508). Numérotation en continue malgré les trois sections différentes du ms. Première section aux f. I-209, deuxième section aux f. 210r-261, troisième section aux f. 262r-508. 2e numérotation : en pied de page au milieu ou à droite en chiffre arabe. Numérotation non continue, délimitée selon les deux premières sections et non concordante avec la première numérotation f. 1-98 correspondant à f. 1-209, puis f.5-300 correspondant à f. 233-508. Le f. 1 correspond à un folio non numéroté avant la table des matières. Début de la table des matières de la première section, soit table des numéros de vers de poèmes contenus dans le ms. 7698, numéroté en haut de la marge de gouttière du recto de chaque folio en chiffre romain : f. I-VI. Début de la table des matières de la première section majoritairement non numérotée en pied de page : f. 2-18. Table des matières de la seconde section non numérotée en pied de page mais en tête : f. 210-232. Présence de chiffre arabe en tête de certains folios de la table des matières de la troisième section : 3 au f. 273v, 13 au f. 274v, 2 au f. 274r, 18 au f. 281v. Un folio non numéroté au sein de la table des matières de la première section entre f. VI et f. 1. Trois folios non numérotés entre f. 141 et f. 142 ; deux folio non numérotés entre f. 209 et f. 210 ; un folio non numéroté entre f. 284 et f. 285. Problème de double numérotation : les f. 316 et f. 317 sont en double mais pas leur contenu.

Pas de signature des copistes. Une seule réclame au f. 166r. Poèmes généralement copiés sur le seul recto des folios ; copie étendue sur le verso à partir du folio f. 142. Mise en texte générale sur une colonne pour chaque pièce ; strophes séparées par des blancs typographiques, vers séparés par des points, début des strophes signalées par une majuscule en écriture attachée plus grande. Changement de mise en texte à partir du f. 142 : copie sur une colonne, disparition des blancs typographiques pour séparer les strophes, délimitation des strophes par agrandissement de l'écriture du premier mot du premier vers. Exception au f. 166 : copie sur deux colonnes.

[66] Folios témoins : f. 278.
[67] Folios témoins : dernier folio vierge non numéroté du ms..
[68] Folios témoins : f. 136 et f. 308.

Pas de titre courant, le nom du troubadour auquel appartiennent les pièces qui suivent fait figure de titre simple. Exception dans les changements de titrage de certains folios : le titre devient le nom de genre des poèmes aux folios f. 124-127, f. 129-131, f. 132-134, f. 136-141, f. 152-153r, f. 285-289, f. 352-365, f. 380-381, f. 435-443. Plusieurs poèmes sans titre : f. 290-302. Manchette : sigle du manuscrit en marge de couture en haut ; un peu plus bas, cote d'un ou plusieurs manuscrits avec n° des folios contenant les mêmes pièces que celles qui figurent dans le chansonnier ; en-dessous numérotation du chant en question sous la forme « chant. [numéro] ». Reliure par couture. Pas d'élément annexe.

III) Scription

Encre noire pour les pièces, les commentaires, et le contenu des deux tables. Encre rouge sur certains folios : au f. 394r indication en rouge « Ms. 7226 CCXI col I et 2 R° », au f. 397r traduction en rouge de la pièce « Amors ie ne me planh mia » de Tibaut de Blizon, au f. 463r indication de folio en rouge « 191v° »/
Trois écritures :

- 1e copiste aux f. 20-209, f. 233-261, f. 285, f. 287-288, f. 290-508. Écriture ronde légèrement penchée à droite, claire et lisible. Pointe moyenne.

- 2e deuxième copiste f. 210-232, f. 262-284, f. 286, f. 289. Écriture très penchée à droite, propre et lisible. Pointe fine.

- 3e écriture : main du commentateur dans les marges, les espaces interlinéaires et parfois au sein des vers pour compléter les blancs. Écriture penchée, parfois peu lisible. Pointe épaisse.

Plusieurs traces de lecteurs. (f. VI) commentaire au crayon à papier biffé : « ~~127 pieces a faire copiés pour y comprendre celles dans les premiers versos sont tronquez~~ ». Trace de traits au crayon à papier et numéro en chiffres arabes devant les noms des poèmes dans la majorité de la table des matières de la première section aux f. 2-18, trait au crayon à papier sous le titre (f. 88r), trait d'encre au f. 88v. Inscription au crayon à papier au f. 92r, au-dessus du premier vers manquant : « S'ira d'amor tengues amic gauben… ». Au f. 132r : trait tracé au crayon à papier à droite de la première strophe dans la marge de gouttière et croix tracée au crayon à papier à droite de la troisième strophe dans la même marge. Au f. 135 : traces de collation au crayon de papier dans les espaces interlinéaires et les marges ; possible indication du ms. de collation dans la marge de tête « Voir S ».

IV) Structuration

Structuration du manuscrit organisée en quatre strates chronologiques d'intervention.

1] Préparation de l'organisation spatiale du texte. Pas de retour à la ligne pour distinguer les vers, distinction par des points ; retour à la ligne et blanc pour différencier les strophes. Au recto des folios en haut à gauche figure la lettre nominative du recueil : **E** ou **G**. Dimensions de la surface écrite par recto de folio sur une colonne ou un bloc : jusqu'à 145 mm en largeur[69] et 320 mm en hauteur[70] sans les corrections interlinéaires et les commentaires marginaux. Le nombre de vers fluctue selons les mises en page.

2] Interventions des copistes : copie des titres, des tables et des poèmes.

[69] Folios témoins : f. 90 et 287.
[70] Folio témoin : f. 354.

3] Première interventions d'un commentateur ultérieur à la copie des pièces dans des manchettes toujours situées dans les marges de couture des rectos. Collation des manuscrits dans les marges de gouttières. Copie des parties de poèmes manquantes.

4] Seconde intervention du commentateur ultérieur. Commentaires littéraires, linguistiques, philologiques, traductions de mots dans les marges de couture. Rare traduction de poèmes entiers ou de parties dans les marges de gouttière ou en pied de page.

Plusieurs dispositions spéciales. Traces de partitions sans notes aux f. 157, f. 450, f. 451, f. 453, f.454, f. 455, f. 456, f. 457, f. 458, f. 474, f. 476, f. 484, f. 486, f.490, f. 492, f. 494, f. 508. Présence d'une aiguille à coudre piquée dans le f. 285 qui fixe un petit papier portant message : E 391. Présence d'une seconde aiguille à coudre piquée dans le f. 303v qui fixe un papier déchiré sur lequel est écrit un numéro de folio le dernier chiffre est un 4, et le premier un 1. Autre aiguille à coudre plantée dans au f. 386v. Texte accompagné d'une traduction aux f. 334 et f. 397.

Commentaires sur papier de rajout comme mentions initiales : « Copie des Poesies Prov. contenues dans le Ms 7614 de la Bibl du Roy [retour à la ligne]N° que je n'ai pas fait copiés celles que j'avois desja dans une copie de 157 Pieces [suite du commentaire raturé] » folio non numéroté dans la première table des matières, « Table des N° des vers des Poe Prov. c(on)tenues ds le Ms 7698. Marque E rangez suivant l'Ordre ou ils sont placez ds le Ms mesme. [retour à la ligne et alinéa] J'ay fait faire une copie cy jointe [retour à la ligne] de toutes les Pieces de ce Ms que je n'avois [retour à la ligne] point trouvées dans les Mss. B. C. D. G et A [retour à la ligne] elles sont marquées dans cette par une [retour à la ligne] croix mise a costé. [retour à la ligne] Les Pieces dont les commencements ~~ont este~~ sont coupées dans le Ms [phrase biffée] ont ~~estés~~ aussi esté copiées. » folio non numéroté dans la première table des matières. Mention liminaire sur le (f. 1) : « Table Alphabétique [titre au milieu de la page en grand] des premiers vers des Poësies Provençales contenues dans le Ms. du Roy N. 7698. et designez dans ma table générale par la Lettre E ».

Commentaire sur papier de rajout : « Table Alphabétique [rature] des Poetes Provencaux du Ms d'Urfé marqué G » folio non numéroté entre les (f. 209-210).

VI Contenu

Recueils de poésies de troubadours. Pièces poétiques versifiées en occitan médiéval. Présence de commentaires dans les marges en français moderne.

1e Papier de rajout : Copies des Poesies Prov. contenues dans le Ms 77142 de [retour à la ligne] la Bibl du Roy [retour à la ligne] N° que je n'ai pas fait copier celles que j'avois desja dans une copie de 157 Pieces [retour à la ligne et même information raturée]

2e Papier de rajout : Table des [signe] vers des Poe Prov. c(on)tenus sd le [retour à la ligne] Ms 7698. rangez [au-dessus] manque E [suite de la ligne] suivant l'ordre ou ils sont placez ds le Ms mesme.[71] [retour à la ligne et blanc typographique] J'ay fait faire une copie cy jointe [retour à la ligne] de toutes les Pieces de Ms que je n'avois [retour à la ligne] point trouvées dans les Ms. B. C. D. G et A [retour à la ligne] elles sont marquées dans cette table par une [retour à la ligne] croix mise a costé. [retour à la ligne] Les Pieces dont les commencements [rature] sont [auxiliaire au-dessus de la rature] coupée dans les Ms. [rature] ont [rature] aussi esté copiées [au-dessus de la première rature.

[71] Les abréviations sont résolues et le résultat est entre parenthèse.

(f. I-VI) : Table des matières. [commentaire final à l'ancre rouge et biffé] 127 pieces a faire copier sans y comprendre celles dont les premiers vers sont tronquez.

(f. 1-19) Table Alphabétique [titre] des premiers vers des Poësies Provençales contenues dans le Ms. du Roy N. 7698. Et designez dans ma table générale par la lettre E. [commentaire sur papier de rajout sur le folio 19] Premiers [rature] vers du Ms des Poèmes Provencaux [retour à la ligne] N° 7698 ; [au-dessus du point] manque E [retour sur la ligne] de la Bibl. du Roy dont les I^{ers} [retour à la ligne]vers ont esté coupez et ql faut cherches dans les Tables des autres Mss.

(f. 20r-20bisv) Folquet de marcella : « Molt i fes gran peccata mor… » (f. 20r), « Pos entremes me soi de far chansos… » (f. 20bisr).

(f. 21r-24v) Gaulcelm Faidit : « Ara coue que'm conors en chantan… » (f. 21r), « Trop mal amen m'anet un temps d'amor… » (f. 22r), « Tant me creis amor en ferm talan… » (f. 23r), « Jauzens en gran benanansa… » (f. 24r).

(f. 25r-26v) Peire Vidal : « Pueis tornatz soi en Proensal… » (f. 25r), « Cant hom es en autrui poder… » (f. 26r).

(f. 27r-f. 32v) Raimon de Miraual : Cel que non d'auzir chansons… » (f. 27r), « Dona ben sai si merces no'm secor… » (f. 28r), « Trop [rature] aus chauzir mei hueill en luec on rui… » (f. 29r), « Pueis onguan no'm ual e estius… » (f. 30r), « Ben sai que pet auentura… » (f. 31r), « A uieill trobar… » (f. 32r).

(f. 33r-36v) Peire d aluernhe : « Rossinhol en son repaire… » (f. 33r), « Ben ha tengut dreg uiatge… » (f. 34r), « Lo Senher que formet lot ro… » (f. 35r), « Bel m'es quan la roza floris… » (f. 36r).

(f. 37r-39v) Guiraut de Borneill : « Rei io glorios uerais lums e clartatz… » (f. 37r), « Eu soi tan corteza gaita… » (f. 38r), « Ben m'era de chantar laisatz… » (f. 39r).

(f. 40) Arnaut daniel : « Lanquan uei fueill'e flor parer… ».

(f. 41r-43v) Arnaut de marueill : « Molt eron dous mei consir… » (f. 41r), « Ainsi com cel quez anc non ac consire… » (f. 42r), « Ainsi cem cel que tem c amors l auzia… » (f. 43r).

(f. 44) Arnaut Tintinhac : « Molt dezir l'aura dousana… ».

(f. 45r-46v) Arnaut Catalan : « Dreitz fora qui ben chantes… » (f. 45r), « Si disses al comens amer… » (f. 46r).

(f. 47r-49v) Aimeric de Peguillan : « Ara parra quel cera un enueios.. » (f. 47r), « Nuils hom nom est tan fizels uas Senhor… » (f. 48r).

(f. 49r-50v) Aimeric de Sarlac : « Aisi mueu mas shansos… » (f. 49r), « Quan Si cargo'l ram deuert fueill… » (f. 50r).

(f. 51r-52v) Aimeric de Belenuei : « Consiros compartis d'amor… » (f. 51r), « Quan mi perpens ni m'albire… » (f. 52r).

(f. 53r-57v) Bernart de Ventadorn : « En aquest gai sonet leugier… » (f. 53r), « Pos preguatz mi Senhor… » (f. 54r), « Bels mon ruels sel que si part deuos… » (f. 55r), « Quan lo dous tems comensa… » (f. 56r), « Ab cor leial fin e Serta… » (f. 57r).

(f. 58r-62v) Bernart Martin : « Amar deg que [morphème au-dessus du blanc entre *deg* et *ben*] es mezura… » (f. 58r), « Bel m'es lan latz la fontaina… » (f. 59r), « Compagno per

companhia… » (f. 60r), « Senhor qui so cuges… » (f. 61r), « Ben es dreitz quieu fass uei mai… » (f. 62r).

(f. 63) Comte de Peitieus : « Companho tant ai agutz d'auols conres… ».

(f. 64r-67v) Cadenet : « Ses madones [fin du vers manquant] … » (f. 64r), « Azops d'una chanso faire… » (f. 65r), « Si'eus essai azamar… » (f. 66r), « Pos ioi mi met enssia... » (f. 67r).

(f. 68) Daude de Pradas : « [début du vers manquant quel rossi… ».

(f. 69-71v) Helias de Bariol : « Hon son bon [texte manquant]… » (f. 69r), « Amors uos m'auetz tengut… » (f. 70r), « Amors be'm platz e'm sap bo… » (f. 71r).

(f. 72r-73v) Helias Cairel : « Lo Rossinhols chanta tan dousamen… » (f. 72r), « En aital esperansa… » (f. 73r).

(f. 74r-75v) Folquet de Roman : « Can [main de Sainte-Palaye] be'm sui apensatz… » (f. 74r), « Flar uueill un nou siruentes… » (f. 75r).

(f. 76r-79v) Guiraut de calanso : « [texte manquant] quieu am decor… » (f. 76r), « Bel semblan m'auran … » (f. 77r), « Ara s'es ma razos uouta… » (f. 78r), « Amor ben faitz uol pillatg'e faillensa… » (f. 79r).

(f. 80r-82v) Guiraudo Lo Ros : « Per mia fe amors… » (f. 80r), « Ara sabrai s'[passage à la main de Sainte-Palaye] ages de cortezia… » (f. 81r), « Deus la derreia chanso que iamais auziretz demes… » (f. 82r).

(f. 83r-84v) Guillem Magret : « [texte manquant] cel qui senhor [texte manquant] » (f. 83r), « Arrestan be [passage à la main de Sainte-Palaye] soi ieu mortals… » (f. 84r).

(f. 85r-87v) Guilem azemar : « Eu ai ia uistas maintas res … » (f. 85r), « Lan quan uei flurir l'espigua… » (f. 86r), « Pos uei que reuerdei a'l glais… » (f. 87r).

(f. 88) Guilem dandusa : « Be'm ditz que'm de chantar e d'amor… ».

(f. 89r-92v) Guilem Raimon de Gironela : « Gen m'apareiel de far leu chanso grazida… » (f. 89r), « La clara lutz del bel iorn… » (f. 90r), « Ps l'amors sensen… » (f. 91r), « Sal [texte manquant] … per amer et aue quieu aia'mal… [au-dessus au crayon à papier] S'ira d'amor tenues amic gauden » (f. 92r).

(f. 93r-98v) Marcabru : « Mas la fueilla reuirola… » (f. 93r), « Auias de chan comenans'e meillura… » (f. 94r), « Bel m'es quan fueilla'l fana… » (f. 95r), « Lo uers comens mas uei del fau… » (f. 96r), « Ges l'estornels non s'ublida… » (f. 97r), « Ans qu'el terminis uerdei… » (f. 98r).

(f. 99) Monge de Montaudo : « Ben m'enueia per saint saluaire… »

(f. 100) Monge de puei Sibot : « Pres soi en greu pantais… »

(f. 101r-102v) Hameus de la Broqueira : « Quan reuerdeion li conderc… » (f. 101r), « Mentre que'l talans mi cocha… » (f. 102r).

(f. 103r-107v) Pons de la Gardia : « Be nes dreitz quieu… » (f. 103r), « Plus ai de talant que non Sueill… » (f. 104r), « Tant soi apoderatz… » (f. 105r), « Mandar m'es que no'm recreia… » (f. 106r), « De chantar dei auer talan… » (f. 107r).

(f. 108r) Perdigo : « Entramor e pensamen… ».

(f. 109r-110v) Paulet de Marceilla : « Eras que lo gais pascors… » (f. 109r), « L'autrier m'anaua'b cor pensiu… » (f. 110r).

(f. 111) Peire Rotger : « Quant [*T* au-dessus de *Q* de la main de Sainte-Palaye] ai en ioi mon cor asis… ».

(f. 112r) Raimbaut d'Aurenga : « Arresp [texte manquant] trencans ram se pels tertres… [au-dessus du blanc de la main de Sainte-Palaye] s espan La flors en ver sa Pels » (f. 112r), « Biaus chans qiels critz… » (f. 113r), « Parliers [texte manquant] en chant… » (f. 114r), « S il cors es pres la lengua non es preza… » (f. 115r), « Dona si m'auzes ran curar… » (f. 116r), « [texte manquant] els hom tan [texte manquant] » (f. 117r), « Valen marques Senher de Monferrat… » (f. 118r), « Senher marques ia non dires deno… » (f. 119r), « Galop etrot esaut ecors… » (f. 120r), « Eras quan uei verdeiar… » (f. 121r), « Cas freuols uenson los plus fortz… » (f. 122r), « Ben sai e conosc ueiramen… » (f. 123r).

(f. 124r) Os E'partimens [genre de la pièce pour titre]: « [texte manquant] Bernart delabar [texte manquant] »

(f. 125r) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Gauselm diquatz m'a uoure Sen… »

(f. 126r) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Senher qual penzias uos… »

(f. 127r) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « enbertran uns caualiers prezatz… »

(f. 128r) Guillems Gasmars e nebles de Saignas : « Net ble cauzetz la meillor… »

(f. 129r) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Senher en blancas dedona pro… »

(f. 130r) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Net ble pos endeptatz… »

(f. 131r) Guillems dela Tor et Nimberts : « Senher nimbert d iguatz uostra sciensa… »

(f. 132r) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Jausbert razon ai adrecha… »

(f. 133) Tenso [genre de la pièce pour titre de la main de Sainte-Palaye] : « En raimbaut prus d ona d aut linhatge… »

(f. 134r) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Gasquet uai t en en proensa… »

(f. 135) Marie de Ventadour : « Guiduicel bempeza deuos… »

(f. 136) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Eram platz Guiraut de Borneill… »

(f. 137) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Monge cauzetz Segon uostra Siensa… »

(f. 138) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Senher prior lo Sains es rancuros… »

(f. 139) Tenso [genre de la pièce pour titre]: « Del ioi d amor agradiu… »

(f. 140) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Peire bermo(n) maint fin ent en dedor… »

(f. 141) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Bertran uos c anar so liatz… »

(f. 142r-149v) Raymbaut d Aurenca : « Eras can la flor se euersa… » (f. 142r), « Estat ay fis amicx a dreis… » (f. 143r), « Aras non siela ni chanta Rossinhols… » (f. 144r), « Entrel gel el uent el fanc… » (f. 145r), « Una chansonet fera… » (f. 146r), « Assatz mes bels que de nouel… » (f. 147r), « Er cant se part fuelh de frayse… » (f. 148r), « Escotatz mas no say que ses… » (f. 149r).

(f. 150) Coms de Peitieus : « Pus de chantar mes pres talens… ».

(f. 151) Gr. De Bornelh : « Ben es dretz pus en aytal port… »

(f. 152) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Cominal uielh flac playdes… »

(f. 153) Tenso [genre de la pièce pour titre] : « Cominal en rima clausa… »

(f. 154r-156v) Marcabru : « En abrieu s esclair al rieu… » (f. 154r), « Lo uers comensa… » (f. 155r), « D un Estrun… » (f. 156r).

(f. 157r-168v) Guiraut de Bornelh : « Rei glorios lums e clartatz… » (f. 157r), « Can vey lo dos temps uenir… » (f. 158), « Qui chantar sol/ni sap de cuy… » (f. 159r-160r), « Be foruey mays dretz /el tems gen… » (f. 161), « Car desobre voler non tuelh… » (f. 162), « Era sim fos en gras tengut… » (f. 163r-164r), « Mas comaue dieus maiut… » (f. 165), « J en maten… » (f. 166), « Ses ualer de pascor… » (f. 167r-168r).

(f. 169r-164v) Bernart de Ventadorn : « Pel sos chan quel rossinhol fay… » (f. 169r), « Lonc tems a quieu non chantiers may… » (f. 170), « Si la belam tengues per sieu… » (f. 171r), « Lo tems uay e uen e [rature] uieure… » (f. 172), « Per descobrir lo mal pes el cossire… » (f. 173r), « Estat ay. II. ans… » (f. 174).

(f. 175r-182v) Pos de Capduelh : « En onor del payre en cuy es totz poders… » (f. 175), « Ar nos sia cap dels e guerentia… » (f. 176), « De totz caytieus son ieu a quelque pus… » (f. 177), « Qui per nessi cuydar » (f. 178), « Astrucx es selh cuy amors ten ioios… » (f. 179), « Coras quem tengues iauzen… » (f. 180r), « Ben say que per sobre uoler… » (f. 181), « Huey may noy conosc raon… » (f. 182).

(f. 183) Peirols : « Jeu non lauzaray mon chant… »

(f. 184) Miravals : « Anc trobar clus ni braus… »

(f. 185) Vaquieuris : « Engles un nouelh descort… »

(f. 186r) Helias fon Saladas : « De bon loe moue mas chansos… »

(f. 187r-191v) Gaucelm Fazit : Pel Messatgier que fay tan lonc essatie… » (f. 187), « Jes nom tuelh nim recre… » (f. 188), « Ja non creyray quieu de chantar mi lais… » (f. 189), « Razon e man damen… » (f. 190), « De solatz e de chan… » (f. 191).

(f. 192r) Arnaut de maruelh : « Aysi com selh que anc non ac cossire… »

(f. 193r-195v) Falquet de Rotmans : « Far uuelh un nou seruentesc… » (f. 193), « Una chanso seruentest… » (f. 194), « Can lo dos tems ue e uay la freydor… » (f. 195r).

(f. 196r) Guy duysselh : « Anc nom cugey quem des plagues … »

(f. 197) Aymeric de Peguilhan : « Aley de fol camiador… »

(f. 198r-200v) Falquet de Ro[t]mans : « Dieus el uostre nom e desca maria… » (f. 198), « Mas Camiat ay de far chanso… » (f. 199), « Amors cals honors uoses… » (f. 200).

(f. 201r) Arnaut de Maruelh : « Us gays amors erguelhs… »

(f. 202r-204v) Peyre Vidal : « Be m agrada lo couinens sazos… » (f. 202r), « Tug miey cossir son d'amor e de chan… » (f. 203r), « De chantar mera laysatz perira e per dolors… » (f. 204).

(f. 205r) Aimeric de Pegulhan : « Dona per uos estau en greu turmen… »

(f. 206r) Peyre Vidal : « Pos ubert ai mon ric tresaur… » (f. 206), « Tart mi ueyran miey amic en tolran… » (f. 207r), « Jes del iuy que ay nom rameur… » (f. 208r), « Mon cor salegra e sesiau… » (f. 209r),

(f. 210r-232v) : « Table alphabétique [rature] des Poetes Provencaux du Ms d'Urdfé marqué G »

(f. 233r-242v) Marc ebru : « Pax in nomine Domini… » (f. 233), « Vey mai sey esser alegrans… » (f. 234), « Pus la fuelha reuirola… » (f. 235), « Saulrier ius una sebissa… » (f. 236), « diray-uos en mon latin … » (f. 237), « Cortezamens uuelhz comensar… » (f. 238), « L'yuerns vay eltems sayzina… » (f. 239), « Senher nalric… » (f. 240r), « Lo uers comens car uey lo fau… » (f. 241), « Sire uos uuelh ses dup tansa… » (f. 242).

(f. 243r-268v) P. D aluernhe : « Ls sia manuel… » (f. 243), « De dieu nous puesc paube parlar… » (f. 244), « Chantarai d aquist trobadors… » (f. 245), « Jent es entre hom na lezer… » (f. 246), « Bel mes qui a son bon sen… » (f. 247), « Chantaray pus uey cafar mer… » (f. 248).

(f. 249) Ar(naut) de Tenrigan : « Lo ioi comens en un bel mes… »

(f. 250) P. Rotgier : « Senhen raymbaut per uezer… »

(f. 251-257v) Bertran del Born : « Rassa tan derts e mont e pueia … » (f. 251), « Sabrils e fuelhas e flors… » (f. 252), « Tornatz soi de mal en pena… » (f. 253), « Greu mes defendre car tol… » (f. 254), « Sieu fos aysi senhers ni poderos… » (f. 255r), « Non Estaray mon chantar non esparia… » (f. 256r), « D un Siruentesc non puesc far lanhor granda… » (f. 257r).

(f. 258-260v) Raymbaut d aurenca : « Aras suy ies malastrucx… » (f. 258r), « Ab nou cor et ab nou talen… » (f. 259), « Ar uey bru et escur e trebol sel… » (f. 260).

(f. 261r) : « Copie des Poesies Provencales »[titre en haut] du Ms d'Urfé qui ne se trousent point parmi [retour à la ligne] celles des Mss du Roy et autres que j'avois fait copies [retour à la ligne suivi de rature].

(f. 262r-284v) : « Table des 1ers . Vers des Pe. Prov. du Ms. D'Urfé. Rangez suivant l'ordre ou ils se trouvent dans le Ms. mesme. »

(f. 285r) Tenso : « En sordel e queuses Semblan… ».

(f. 286) Tenso : « lls amix et una amia… »

(f. 287r) Tenso : « Senher nazemar cauzes de dis baros… »

(f. 288) Tenso : « Enblancazet bon pretz e gran largueza… »

(f. 289) Tenso : « En raimbaut ses saber… »

(f. 290r) Poesies Sans noms : « Sil dous iois damors moneor no mesiau… »

(f. 291r) Poesies Sans noms : « Non puesc plus sofrir… »

(f. 292r) Poesies Sans noms : « Si la bella quem plai nom plai… »

(f. 293r) Poesies Sans noms : « Na ses merc eperque metz tan cara … »

(f. 294r) Poesies sans noms : « Per amor soi gai… »

(f. 295r) Poesies sans noms : « Si mon Secor dona gaia… »

(f. 296r) Poesies Sans noms : « Lo fin cor quieus ai… »

(f. 297r) Poesies Sans noms : « Sagaia semblansa… »

(f. 298r) Poesies sans noms : « Nouel amor que tant magreia… »

(f. 299r) Poesies sans noms : « Pos ses par soi en amar… »

(f. 300r) Poesies Sans noms : « Gen mausi midons… »

(f. 301r) Poesies sans noms : « Ges ancara nacors car… »

(f. 302r) Poesies Sans noms : « Dona si tot nou ses preza… »

(f. 303r-307v) Peyre Vidal : « Cara mia dosse franca… » (f. 303), « Bels amicx cars uen sen ues uos estieus… » (f. 304), « nom fay chantar amors ni drudaria… » (f. 305r), « L autre iorn per auentura… » (f. 306), « Ben uieu ab gran dolor… » (f. 307).

(f. 308) Guilem adzemar : « L aigua pueia contramon… »

(f. 309) Rigaut de Berbezils : « Be'm cuiaua d'amor gardar… »

(f. 310-318v) Aimeric de Pogulhan : « Daiso d on hom a loniamen… » (f. 310), « Nuls homs non es tan fizel uas senhor… » (f. 311r), « De tot en tot es er de mi partitz… » (f. 312r), « Ades uol de laltdansa… » (f. 313r), « Loniamens matrebalhat e malmes… » (f. 314), « Anc may de ioy de chan… » (f. 315), « Ja nom cugey quem pogues olidar… » (f. 316), « Sieu anc chantey alegres ni iauzens… » (f. 317), « Li fol el put el filhol… » (f. 318r).

(f. 319) Cadenet : « Ans que iauzis d amor… »

(f. 320r-323v) Monge de Montaudo : « Gasc pec laytz ioglarsc fers… » (f. 320), « Nos Sens e ma conoysensa… » (f. 321r), « L autrier fuy en paradis… » (f. 322), « L autrier m en pugey al Sel… » (f. 323r).

(f. 324r) Hugo de Sant Sire : « Un Seruientes uuelh far… »

(f. 325) G. Figuieira : « L autrier caual gaua… »

(f. 326) Albertet : « Ab son gay e leugier… »

(f. 327-328v) Bertran del Born : « Un siruentesc faray nouel plazen… » (f. 327r), « Pos li baron son irat e lur peza… » (f. 328r).

(f. 329r-331v) P.R. de Tholoza : « Pos lo prims uerians botona… » (f. 329r), « Pos uezem boscx e bruelhs floritz… » (f. 330r), « Enqueram uay rays finan… » (f. 331).

(f. 332r) Pistoletas : « Pus gays so que no Suelh… »

(f. 333r) P. Bremon ricas nouas : « Mot mes greu den sordel car les falhitz sos Sens… »

(f. 334) Tibaut de Blizo : « Lautrier lonc un boy fulhos… »

(f. 335) Rey nanfos : « Per mantas guizas met datz… »

(f. 336) Sercalmon : « Can laura d ossa Samarguis… »

(f. 337) Joan Anguila : « Sieu anc per folentendensa… »

(f. 338) Arnautz Catalan : « Ben es razos quieu Eelraya… »

(f. 339r) Conteza dedia : « A chantar mer de so qiieu no uolria… »

(f. 340r-341v) P. de Mula : « ja de razon nom cal metren pantays… » (f. 340r), « De ioglars seruir me laise… » (f. 341r).

(f. 342r-343v) Daude de Pradas : « Pos amors nom ual ni maiuda… » (f. 342r), « Tan sen al cors un amoros dezir… » (f. 343r).

(f. 344r-345v) G. de Figuieyra : « Un nou Siruentes ai en cor que trameta… » (f. 344), « Ja de far un siruentesc… » (f. 345r).

(f. 346r-348v) G. de Berguedan : « Joglar nt desconortz… » (f. 346r), « Non cuiaua chantar… » (f. 347r), « Amicx marques en queras non a gaire… » (f. 348).

(f. 349r-350v) Sordel : « Sol quem afi ab armas tostems del Siruentes… » (f. 349r), « Gran et fors fai qui ama peramors… » (f. 350v).

(f. 351) R. Dauinhe : « Siruens soi auutz et arlotz… »

(f. 352) Tenso : « Los cominal fa ben parer … »

(f. 353r) Tenso : « Comtor dapchier rebuzat… »

(f. 354) Tenso : « Vielh cominal ma cor… »

(f. 355) Tenso : « Rey pus uos demi chantatz… »

(f. 356) Tanso : « Guilhem prims iest entrobar amaguia… »

(f. 357) Tenso : « Mir Bernart mas uos ay trobat… »

(f. 358) Tenso : « Guilhem d'un plag nouel quel nemo auzis ancmais… »

(f. 359) Tenso : « Gausselm nom puesestener… »

(f. 360) Tenso : « Aram platz guiraut de Bornelh… »

(f. 361) Tenso : « Nelias dedos amadors… »

(f. 362) Tenso : « En berguedan destas doas razos… »

(f. 363) Tenso : « Aram diatz Raymbaut sieus agrada… »

(f. 364) Tenso : « Pos anc nous ualc amors senhen Bertran… »

(f. 365) Tenso : « Amicx guigo be maurobs detos Sens… »

(f. 366-368v) G. de sant Leydier : « Aisi com es bela Silh per quieu chant… » (f. 366), « Companho abisy oi uon mon chan… » (f. 367), « Ei mon nou a neguna creatura… » (f. 368r).

(f. 369-370v) Uc de Pena : « Lo dos temps mabelis em platz… » (f. 369r), « Si anc me fosa mors quem dexplagues… » (f. 370r).

(f. 371r-375v) Uc de Sant Sire : « Aisi com es cuende gaya … » (f. 371), « Jent ans auput miey huelh uenser monior… » (f. 372r), « Ses desir e ses razo que non ai don sia gais… » (f. 373r), « Nulha res que mestiers may… » (f. 374r), « Seruit auray francamens… » (f. 375r).

(f. 376-379v) P. Rotgier : « No say don chant e chantar plagram fort… » (f. 376), « En pareysson de las flors… » (f. 377), « Entrire ioy man si deuis … » (f. 378), « Tant no plou ni uenta… » (f. 379).

(f. 380) Tenso : « Auzit ay dir bo fil que saps trobar… »

(f. 381r) Tenso : « Guiraut riquier si beus es luenh denos… »

(f. 382r-385v) Guiraut de Bornelh : « Dos brays ecritz e chanse sos e nouelas … » (f. 282), « En honor dieu torn e mon chan… » (f. 383), « Sil cor nom esta adreg… » (f. 384), « L'autrier lo premier iorn daost… » (f. 385).

(f. 386) P. Espanhol : « Entre quem pes e uau per obrescura… »

(f. 387r-389v) Arn. Daniel : « Ab plazer ressep e recuelh… » (f. 387), « Lauramara fals brancx brancutz… » (f. 388), « En breu bri car al tems braus… » (f. 389).

(f. 390r) Naudoy : « Truc mallet enuos me tenh… »

(f. 391) R de durt fort : « Truc maletz beus tenh en grat… »

(f. 392r-393v) Gaubert de Pueg sibot : « Merces es e chauzimen… » (f. 392), « Una gran amors corals me destrenhehemue… » (f. 393).

(f. 394r-395v) G. de Berguedan : « Un trichayre prestre layre… » (f. 394), « Can vey lo tems tornar e reuerdir… » (f. 395).

(f. 396) G. Augier : « Es alegratie… »

(f. 397r) Tibaut de Blizon : « Amors ie ne me planh mia… »

(f. 398r-399v) P. Bemon ricas nouas : « Pus partit an lo cor… » (f. 398), « En lamar maior son e destieu e diuern… » (f. 399r).

(f. 400) Tibaut de Blizon : « Can se reconian auzeus… »

(f. 401) G. Augier : « Can vey lo dos tems uenir … »

(f. 402) Maysbrc P. de Corbian : « Dona dels angels regina… »

(f. 403r-404v) G. Adzemar : « Sieu conogues quem fos enans… » (f. 403), « Comensamen comensaray… » (f. 404r).

(f. 405) Alegret : « Bel mes can la Rayna canta… »

(f. 406) Nesperdut : « Lo dezirier eltalan e l'enueya… »

(f. 407) Pos Sagardia : « Pus coman ay de far chanso… »

(f. 408r-409v) G. Magret : « Ma donam ten pres al costum despanha… » (f. 408r), « En aysim pren co fay al pescador… » (f. 409).

(f. 410r) Pons de la gardia : « Si tot non ay al cor grant alegransa… »

(f. 411) Pos de dorta fam : « Si ay p(er) dut mon saber… »

(f. 412r) B. dela Sala : « Dieus aydatzt… »

(f. 413r-420v) Daude de Pradas : « Per lo dos tems que renouela… » (f. 413), « Un sonet gay e leugier… » (f. 414), « No cuiaua ses comiat far chanso… » (f. 415), « Qui finamen Sap cossirar… » (f. 416), « El tems qu el rossinhol s esiau… » (f. 417), « Ben ay amors car anc me fes chauzir… » (f. 418), « Anc hom mays tan be non amet … » (f. 419), « De lay on son tug miey dezir… » (f. 420r).

(f. 421r-423v) G. De Figueyra : « Pel ioy de bel comensamen… » (f. 421), « Totz hom que ben comense ben fenis… » (f. 422), « Anc mays deioy ni de chan mantenet… » (f. 423).

(f. 424) Lo vidam vescoms desant antoni : « Ben es camiatz eras mos pessamens… »

(f. 425r-430v) Elias cayrel : « Abril ni may non aten de far uers… » (f. 425r), « Si com sel que sos companhos… » (f. 426r), « Aras non uey pueg ni comba… » (f. 427), « Tot mon cor e mo sen soliesser pauzatz… » (f. 428), « So que soldar alegransa… » (f. 429), « Qui saubes dar tan bon cosselh… » (f. 430).

(f. 431) G. de Balaun : « Mon uers mou merceyan vas uos… »

(f. 432) Elias fon Salada : « En cor ay que comens… »

(f. 433) B. am. Sabata : « Fis amicx soy mas en quere non a gayre… »

(f. 434) Tenso : « Graynier pus non puesc uezer uos… »

(f. 435) Tenso : « Falco donauinen… »

(f. 436) Tenso : « An mi quel de castilho… »

(f. 437) Tenso : « Duy cauayer anpreiat loniamen… »

(f. 438) Tenso : « Aram digatz uonreSemblan… »

(f. 439) Tenso : « En Sauaric yeus deman… »

(f. 440r) Tenso : « Berna do laienser dona q ues myr… »

(f. 441) Tenso : « Falco en dire mal [rature]… »

(f. 442) Tenso : « Qui uos dara respieg dieus lo mal dia… »

(f. 443) Tenso : « Bona domna tan uos ay fin coratie… »

(f. 444r-445v) Sordel : « Per re nom puesc damor cuiar… » (f. 444), « Tostems seray ves amors… » (f. 445).

(f. 446r-458v) B. de Paradols : « Mays ay de talan que no [rature] Suelh… » (f. 446r), « Mot francamens venc denant vos… » (f. 449), « Bona dona cuy … » (f. 450), « De la iensor com veial meu semblan… » (f. 451r), « Sieu sabieauer gazardon… » (f. 452r), « Am la fresca clartat… » (f. 453), « Tot temoros e duptan… » (f. 454), « Dona sieu uiuia tostems… » (f. 455), « Dona la ienser comu ueya… » (f. 456), « Aital dona co yeu say… » (f. 457), « Tan mabelis ioys e amors e chans… » (f. 458).

(f. 459r-463v) Gaubert de pueg sibot : « Per amor del bel tems suau… » (f. 459r), « Huey mays de uos non aten… » (f. 460), « Si ren ualgues en amors… » (f. 461), « Car no mabelis solatz… » (f. 462), « Bes cuiert onras amors… » (f. 463).

(f. 464r-465v) Rozenac : « Ja nouuelh do ni emenda… » (f. 464r), « Una Siruentesca… » (f. 465r).

(f. 466r-470v) Mont^{h}anagol : « Jes per maluestat quer ueya… » (f. 466r), « Qui uol esser agradans e plazens… » (f. 467), « Non an tan dig li premier trobador… » (f. 468), « Leu chansoneta mer afar… » (f. 469r), « No sap per ques va plus son ioy tarzan… » (f. 470r).

(f. 471r-472v) G^{r}. Lo ros : « Aras sabray sayes de cortezia… » (f. 471), « Vec uos la derreyra chanso… » (f. 472).

(f. 473) Uc. De Mure : « Jes si tot bon pretz s amorta… »

(f. 474r-477v) Monge de montaudo : « Ara pot ma dona saber quieu no chant… » (f. 474r), « Aisi con hom que Senhor ochaysona… » (f. 475r), « Mot menueya so auzes dire hom parliers ques … » (f. 476), « Pus peyre d'aluernhe a chantat… » (f. 477v).

(f. 478r-480v) Albertet : « En amors a aytan petit de fiansa… » (f. 478r), « Al cossirier planh tant mon dampnatge… » (f. 479), « Ab ioy comens yeu ma chanso… » (f. 480),

(f. 481) P. del vilar : « Sendatz uer melhs en dis e ros… ».

(f. 482) Nozils de Cadartz : « Assatz es dretz pus iois nom pot uenir… »

(f. 483r-488v) G. de Sant leydier : « Ben chantara sim estes ben d'amors… » (f. 483), « Tus tan mi forsamors que mi fay entre metre… » (f. 484), « Bel mes uey may quieuretraya… » (f. 485), « Jamais nulh tems nom poiretz far amors… » (f. 486), « Estat auray estas doas Sazos… » (f. 487), « Nulhs hom noual ni deu esser prezatz… » (f. 488).

(f. 489) Cadenet : « Sieu huey mais derasenan… »

(f. 490) Folquet : « Ay tan gen vens et ab tan pauc d afan… »

(f. 491r-f. 501v) Gaucelm faizit : « De fayre chanso… » (f. 491), « Nom alegra chan ni critz d'auzels… »(f. 492), « Anc nom parti de Solatz ni de chant… » (f. 493r), « Si tot ai tardat mon chant… » (f. 494), « Bem cugei de chantar Sofrir… » (f. 495), « Bem platz o mes ien d'amic quen ioi Senpren… » (f. 496), « Qel ioi del temps qes floritz… » (f. 497), « Aram couen quem conort en chantan… » (f. 498), « J en fora contra lafan… » (f. 499), « Huey mais tanh quem fassa parer… » (f. 500), « Solatz e chantar… » (f. 501).

(f. 502r-505v) P. Vidal : « Drogomans senher sieu agues bondestiner… » (f. 502), « Dieus ensia grazitz… » (f. 503), « Tan me platz… » (f. 504), « Jes car estieu es bels e iens… » (f. 505).

(f. 506) P. d aluernhe : « Qui bos uers agrad'auzir… »

(f. 507) Pos de Capduelh : « Se totz los gautz els bes… »

(f. 508) Raimbaut de Vaqueira : « Guerras ni platz no Son bos contr'amor… »

VI) Histoire

Commanditaire et premier possesseur : Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye. Le recueil est acheté après mort, pour la bibliothèque du roy et conservé avec les acquisitions de la bibliothèque des français, sous la surveillance de M. Bréquigny membre de l'académie française. Probable consultation du manuscrit par l'abbé Millot à la même période puisque celui-ci a récupéré des notes et des brouillons de La Curne concernant son travail de collation et d'étude des troubadours.

VII) Bibliographie

Les Archives de littérature du Moyen Âge (ARLIMA) : <https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>

CAMPS, Jean-Baptiste, « L'histoire externe des chansonniers des troubadours en France du XVIe-XVIIIe siècle » dans Courouau, Jean-François et Luciani, Isabelle (dirs.)*, La réception des troubadours en Provence, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garniers, 2018, p.25-82.

CARATY, Laure-Anne, « La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans

les chansonniers de Sainte-Palaye », dans Barberini, Fabio et Talfani, Camilla (dir.) *Transmission : création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan*, Turnhout : Brepols, 2022, p. 191-214.

CHABANEAU. Camille. *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil -Gallaup/ publiées et annotées par Camille Chabaneau*, Paris, Maisonneuve frères et Leclerc, 1886.

GOSSMAN, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: the World and the Work of la Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press, 1968.

JEANROY, Alfred, *bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, H. Champion, 1965.

MARTIN, Henry, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal. Tome troisième*, Paris, Plon, 1887.

MEYER, Paul, « *Archive des missions scientifiques et littéraires* » dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1874, 35, 164.

VINCENTI, Eleonora, *Bibliografia antica dei Trovatori*, Milan et Naples, R. Ricciardi, 1963.

Notice du ms. 3095

I) Signalement du manuscrit

Ms. Paris. Arsenal. 3095, siglé recueil **G** ; dimensions (h×l×E en mm[72]) ≈ 400×275×99/95mm,[73] 580 folios au total : 1e section f. 1- 296, le f. 70 bis ; 2e section f. 1-280 feuillets, les f. 118bis, 118ter, 118quater. Manuscrit contenant la suite du recueil **G**, et datant de la deuxième moitié du XVIIIe siècle après 1742 date de fabrication du papier en Auvergne à Thiers. Copié à Paris sur le chansonnier **R** soit ms. Paris BnF fr. 22543, f. 44-143.

II) Description matérielle

Support : papier beige foncé très fin. Traces de vergeures sur les folios et traces de fils de chaînette : 10 par folio, entre 17 et 25 mm entre chaque trace de fil de chaînette par folio.[74] Plusieurs attestations de filigranes.

1e Inscription MON FILS ANE LIMO […] FIN. Dimensions 30mm[75] de hauteur pour l'ensemble des trois lignes :

- 1e ligne en mm h×l : 07×23mm
- 2e ligne en mm h×l : 07×54 mm
- 3e ligne en mm h×l : 07×70mm[76]

2e MOULIN DE B cœur RIBEROLLE en deux cartouches. Dimensions de la petite cartouche h×l (MOULIN DE) : 11×84/85mm. Dimensions de la grande cartouche (B coeur RIBEROLLE) :14/15×126/7mm.[77]

3e Filigrane aux armes de Pomponne. Dimensions en mm h×l : 105×80.[78] Le filigrane peut apparaître avec une cartouche en dessous.

- 1e cartouche : P cœur C en cartouche. Dimensions de la cartouche h×l :12/13×42 mm.[79]Le filigrane peut apparaître dans des dimensions plus petites. Dimensions des armes : 64×62mm. Dimensions de la cartouche : 09×28mm.[80]

4e Marque de papetier I-J, fleur de lys, C en cartouche monogramme de papetier. Dimensions de la cartouche h×l : 11/12× 42/43mm. Hauteur du J : 40mm. Hauteur de la fleur de lys : 21mm.[81]

5e Les armes de Colbert, armoirie bourguignonne également appelée la Colberte. Le filigrane apparaît avec une cartouche en dessous.

- P, cœur, C en cartouche. Dimensions de la cartouche h×l : 12×38/39 mm. Dimensions

[72] C'est-à-dire h=hauteur, l = largeur, E= épaisseur en millimètre.
[73] L'épaisseur varie selon le tassement des folios, la proximité de la couture et les gonflements de la couverture.
[74] Folios témoins : f.18 et f.198 première section.
[75] Interstices blancs entre les lignes non mesurés.
[76] Filigrane témoin : la page de titre au début du manuscrit.
[77] Filigrane témoin au f. 84 première section.
[78] Filigranes témoins au f. 69 première section, à l'avant dernier folio non numéroté de la deuxième section. Largeur prise au niveau des ailes.
[79] Filigrane témoin au f. 91 première section. Largeur prise au niveau des ailes.
[80] Filigrane témoin au f. 228 deuxième section. Largeur prise pour les armes entre la queue et les ailes.
[81] Filigranes témoins aux f. 90 première section et folio vierge et non numéroté entre f. 259 et f. 260 deuxième section. Hauteur prise à partir des queues des lettres. Mesure prise sur le f. 260.

du filigrane avec le cartouche h×l : 125×90mm.[82]

6e C, cœur, I en cartouche. Monogramme de papetier. Dimensions en mm h×l : 13×54 mm.[83]

7e Monogramme du papetier Malmeneide Antoine : M, quatrefeuilles, A en cartouche. Dimensions h×l : 14×67 mm.[84]

8e A, cœur, R,I,B,E,R,O,L,L,E en cartouche. Monogramme de papetier. Dimensions h×l : 13×113mm.[85]

9e Le Petit raisin. Petite queue avec 8 raisins. Dimensions h×l: 31×16/17 mm.[86]

État du manuscrit : le recueil est abîmé. Tâches foncées, noires et rouges sur les plats de devant et de derrière. Présence de trous sur la tranche, traces de frottements qui ont abimé les nerfs et les décorations en fils d'or ; mais les inscriptions restent lisibles : « POESIES DES TROUBADOURS MSS.G ». Plusieurs tâches d'encre noire, rouge et marron et inscription à l'encre noire : Signalement du manuscrit à l'encre noire sur les première et quatrième de couverture : « G 401 ». Coins et bords craquelés. Manuscrit de travail sans ornementation particulière. Pièces aérées, lisibles. Dimensions de folio fluctuantes h×l : 385 × 235mm[87]/245mm[88]. Mauvais état global de conservation. Folios décousus dans la première section aux f. 65, f. 68, f. 265,f. 266. Les f. 287, f. 288 et f. 296 sont à demi décousus. Cahiers des folios f. 290 -293 de la première section, et des f. 142-152 et f. 153-159 de la deuxième section à demi décousus. Le f. 139 de la première section a anciennement été déchiré et réparé avec une bande de papier collée. Le f. 291 de la première section est plié dans la largeur.

Présence de trous, de déchirures dans les marges et les bordures des folios à cause de l'usure ou de maladresses. Première section tête de page : un trou dans la bordure au f. 101, un petit trou en tête de page dû à l'usure du papier aux f. 133, f. 273. Une tâche d'encre au centre des f. 38 et f. 130. Tâche dans la première section marge de gouttière : f. 2, f. 23, f. 28, f. 31, f. 65, f. 64, f. 69, f. 85, f. 93, f. 106, f. 112, f. 139.

Bords des folios déchirés malgré la réparation : f. 140, f. 190, f. 218, f. 248, f. 249, f. 255, f. 270, f. 271, f. 284, f. 286. Trous dans la remière section au centre du folio dans le corps de texte : f. 262, f. 269, f. 274. Première section pied de page : f. 1 déchiré et troué en pied de page, idem f. 19, bordure du f. 78 pliée et déchirée, f. 108 bord de pied de page déchiré, idem aux f. 130, f. 222, f. 244, f. 269, f. 296. Deuxième section en tête de page : f. 91, f. 96, f. 123, au folio non numéroté entre f. 141 et f. 142, f. 201, f. 210, f. 220. Trous dans la deuxième section dans la marge de gouttière : f. 3, f. 23, f. 25, f. 38, f. 45, f. 53, f. 87, f. 90, f. 103, f. 133, f. 134, f. 139, f. 147, f. 171, f. 175, f. 182, f. 183, folio non numéroté entre f. 188 et f. 189, f. 191, f. 207, f. 211, f. 227, f. 228, f. 265. Deuxième section marge de couture : f. 256. Deuxième section au centre du folio dans le corps de texte : f. 31, f. 195. Deuxième section en pied de page : f. 25, f. 68, f. 85, f. 104, f. 148, f. 169, f. 213, f. 214, f. 226 et f. 248 au centre de la tâche.

---

[82] Filigrane témoin au f. 259 et f. 265 deuxième section. Mesure prise le f. 265 et largeur prise au niveau des éléments décoratifs les plus extérieurs.

[83] Filigrane témoin au f. 269 deuxième section.

[84] Filigrane témoin au f. 108 deuxième section.

[85] Filigrane témoin au folio non numéroté entre f. 276 et f. 277 deuxième section.

[86] Filigrane témoin au dernier folio du manuscrit non numéroté et vierge. Largeur prise au niveau des deux raisins les plus extérieurs.

[87] Folio témoin : f. 247 première section.

[88] Folio témoin : f. 158 deuxième section.

Présence de tâches ou de traces d'encre de plusieurs couleurs. Première section, encre noire : f. 38, f. 68, f. 69, f. 74, f. 89, f. 92, f. 124, f. 125, f. 160, f. 168, f. 200, f. 214, f. 226, f. 260, f. 262, f. 264, f. 269, f. 287, f. 290. Encre marron : f. 13, f. 24, f. 45, f. 59, f. 63, f. 67, f. 86, f. 89, f. 99, f. 124, f. 133, f. 149, f. 150, f. 181, f. 198, f. 222, f. 254, f. 255, f. 278, f. 280, f. 282, f. 283.Encre jaune : f. 58, f. 67, f. 68, f. 143, f. 294-296 et folio non numéroté après f. 296. Encre rouge : f. 254. Deuxième section tâches d'encre noire : f. 18, f. 30v, f. 39, f. 46, f. 48, f. 54, f. 60, f. 78, f. 109, f. 115, f. 119, f. 147r, f. 151r, f. 175r, f. 173, f. 180, f. 187, folio non numéroté entre f. 188 et f. 189, f. 196, f. 201, f. 205r, f. 216v, f. 217r, f. 219, f. 220, f. 221, f. 234r, f. 237, f. 240, f. 245r, f. 346, f. 248, f. 249v, f. 253v, f. 257v,f. 258r. Encre marron : f. 20, f. 40, f. 74, f. 75, f. 82, f. 83, f. 92, f. 93, f. 98, f. 100,f. 101, f. 106, f. 110, f. 114v, f. 119, f. 124, f. 149, f. 159, f. 160, f. 172, f. 176, f. 177, f. 180), f. 186r, f. 187, folio non numéroté entre f. 188)et f. 189, f. 193, f. 235, f. 236, f. 242v, f. 257v, f. 258r, folio non numéroté entre f. 260 et f. 261, f. 263, f. 278, f. 280. Encre jaune : folio non numéroté avant f. 1 et f. 1, f. 25, f. 28, f. 43, f. 46, f. 47, f. 48, f. 53, f. 94, f. 100, f. 101, f. 155v, f. 119, f. 120, f. 131, f. 151r, f. 173, f. 180, f. 181, f. 196, f.238, f. 259r, f. 265, f. 266, f. 272, f. 278, f. 279, f. 280. Encre rouge : f. 76.

Séparation du manuscrit en deux sections. f. 1-296 : première section. f. 1- 280 : deuxième section. Système de numérotation par foliotation. Le numéro de folio apparaît soit au recto d'un folio en tête de page côté marge de gouttière, ou au centre du pied de page. Possible concurrence de deux numéros différents à ces deux endroits sur un même folio. Première section : f. 1-3 correspondance entre les deux numéros de folio. f. 4-296 : numéro de folio en pied de page. Deuxième section : f. 1-119 numéro de folio en pied de page, folio non numéroté entre f. 233 et f. 234. Folio numéroté en pied de page au f. 148. Au f. 119 : correspondance entre numéro en pied et en tête de page. Concurrence entre numéros différents de tête et de pied de page aux : f. 131 en tête et f. 120 en pied de page, idem f. 142 et f. 121, idem f. 152 et f. 122, idem f. 160 et f. 120, idem f. 166 et f. 124, idem f. 168 et f. 125, idem f. 180 et f. 126, idem f. 189 et f.127, idem f. 191 et f. 128, idem f. 193 et f. 129, idem f. 197 et f. 130, idem f. 199 et f. 131, idem f.201 et f.132, idem f.210 et f.133, idem f. 222 et f. 140, idem f. 223 et f. 141, idem f. 224 et f. 142, idem f. 225 et f. 143, idem f. 229-230 et f. 144-145, idem f. 232-233 et f. 146-147, idem f. 245 et f. 149, idem f. 248 et f. 150, idem f. 253 et f. 150, idem f. 255 et f. 153, idem f. 256 et f. 154, idem f. 255 et f. 155, idem f. 259 et f. 156, idem f. 260 et f. 157, idem f. 261 et f. 158, idem f. 262-266 et f. 159-163, idem f. 268 et f. 164, idem f. 270 et f. 165, idem f. 274 et f. 166, idem f. 277 et f. 165, idem f. 278 et f. 168. Plusieurs folios vierges non numérotés. Première section : un folio non numéroté entre f. 242 et f. 244, deux folios non numérotés entre f. 296 et la page de la deuxième section. Deuxième section : un folio non numéroté entre f. 118bis et f. 119, idem entre f. 188 et f. 189, idem entre f. 209 et f. 210, entre f. 215 et f. 219 un folio vierge avec le numéro f. 219 biffé, un folio non numéroté entre f. 221 et f. 222, idem entre f. 222 et f. 223, idem entre f. 224 et f. 225, un folio non numéroté et presque vierge entre f. 233 et f. 234, folio non numéroté entre f. 247 et f. 248, idem entre f. 255 et f. 256, idem entre f. 256 et f. 257, idem entre f. 259 et f. 260, idem entre f. 260 et f. 261, idem entre f. 261 et f. 262, idem entre f. 276 et f. 277, idem entre f. 277 et f. 278. Problèmes de numérotation sur plusieurs folios. Première section : présence d'un f. 70bis, deux folios sont numérotés f. 74 et le f. 75 est absent, on passe du f. 111 au f. 114. Deuxième section : le numéro 80 du f. 80 est écrit deux fois à l'encre noire et marron, f. 118bis en triple exemplaire : f. 118ter, f. 118^{qter}.

Pas de signature. Réclames non systématiques, localisées sur quelques folios. Première section : f. 287v- 288v. Deuxième section : f. 31v-32r, f. 142-150, f. 153-164, f. 166, f. 168-178, f. 180-187, f. 189, f. 191, f. 193-195, f. 197, f. 199-205, f. 207-208, f. 210-212, f. 216, f. 219, f. 225, f. 230, f. 234-243, f. 245-246, f. 248-250, f. 253, f. 257, f. 266, f. 268, f. 270-272, f. 274-275, f. 278-279. Préparation de la page avant l'écriture : réglure par pointe sèche.

Mise en page : disposition variable. Disposition générale du texte en une colonne. Possible disposition sur deux colonnes : f. 288 première section, f. 119-120, f. 160-196, f. 199-226, f. 229-244, f. 246, f. 248-256, f. 259-261, f. 265-280 deuxième section. Disposition sur trois colonnes : f. 121-141 première section. Aux f. 115-118^{qter} et f. 252 deuxième section : disposition semblable au modèle médiéval. Disposition spéciale, strophes de plusieurs pièces numérotées en chiffres arabes. Première section : f. 39, f. 63, f. 64, f. 77, f. 83, f. 94, f. 97, f. 99, f. 100, f. 168, f. 194, f. 218, f. 248, f. 250, f. 253, f. 269, f. 292. Vers de poèmes numéroté au f. 26 deuxième section. Poèmes numérotés au f. 200-203 deuxième section. Pas de titre courant. Le nom du troubadour auquel appartiennent les pièces qui suivent fait figure de titre simple. Changement dans la deuxième section lorsque le genre du poème avec ou sans le nom du poète devient le titre, présence en général de partition avec ce changement : f. 59-104. Idem sans partition : f. 152-165, f. 253, f. 261-263, f. 270- 273.

Disposition spéciale : plusieurs papiers de rajout collés à des folios avec des commentaires aux f. 199, f. 200-203. Un papier de rajout entrant dans la numérotation des folios entre les f. 92 et f. 94 deuxième section. Présence d'aiguille à coudre ou de trous d'anciennes aiguilles plantées dans le papier aux f. 68 première section, f. 190 deuxième section. Présence de papiers de rajout dans la première section : f. 199, f. 200, f. 201, f 202, f. 203, f. 245. Idem dans la deuxième section : f. 93, f. 199, f. 200-203. Présence de portées non annotées dans la première section : f. 4r, f. 17r, f. 42r, f. 44r, f. 46r, f. 63r, f. 64r, f. 66r, f. 67r, f. 71r, f. 72r, f. 73r, f. 76r, f. 77r, f. 79r, f. 88r, f. 120r, f.140r, f. 144r, f. 214r, f. 215r,f. 216r, f. 217r, f. 218r, f. 222r, f. 223r, f. 224r, f. 225r, f. 226r, f. 229r, f. 230r, f. 233r, f. 236r, f. 237r, f. 238r, f. 239r, f. 243r, f. 244r. Strophe numérotée première section f. 2, f. 35, f. 39, f. 44, f. 63, f. 64, f. 77, f. 78, f. 83, f. 94, f. 97, f. 99, f. 100, f. 104, f. 105, f. 168, f. 176, f. 194, f. 218, f. 248, f. 250v, f. 253, f. 262, f. 269, f. 274, f. 292. Idem deuxième section : f. 59-92, f. 94-104, f. 110-112. Deuxième section, pièce avec vers numérotés : f. 26. Au f. 159v : texte écrit dans la marge de couture perpendiculairement au poème de la page.

Manchette : sigle du manuscrit en marge de couture en haut, et cote un peu plus bas d'un ou plusieurs manuscrits avec n^{o} des folios contenant les mêmes pièces que celles qui figurent dans le chansonnier. Reliure par couture. Pas d'élément annexe.

III) Scription

Encre à écrire de couleur noire pour les pièces, les commentaires, et le contenu des deux tables. Encre marron pour la numérotation de quelques folios en pied de page. Encre rouge pour rubriquer les titres de quelques pièces dans la deuxième section : f. 115-141.
Deux copistes différents pour les poèmes

1e copiste : écriture de copie majoritaire. Écriture ronde légèrement penchée à droite, claire et lisible. Pointe moyenne.

2e copiste : écriture ponctuelle sur certains folios. Écriture très penchée à droite, propre et lisible. Pointe fine. Au f. 124 de la première section, et f. 113-141, f. 227-228 de la deuxième section.

Main de Sainte-Palaye présente dans tout le ms. dans les marges et les interlignes : Écriture penchée, parfois peu lisible. Pointe épaisse.

Plusieurs traces de lecteurs non identifiés. Traces d'encre rouge sous forme de traits ou de croix, première section : f. 91, f. 134. Deuxième section : f. 18, f. 113- 120, f. 122v, f. 123v, f. 124,

f. 127r, f. 129r, f. 130r, f. 133-134v, f. 136-141. Traces de crayon à papier sous forme de traits, d'inscriptions ou de croix, première section : f. 92, f. 114, f. 117, f. 118, f. 151v, f. 155, f. 158 f. 168, f. 175v, f. 207-208, f. 209, f. 212, f. 213, f. 248, f. 257v, f. 258r, f. 267, f. 268, f. 272, f. 274-275, f. 277r, f. 278, f. 286, f. 287, f. 288, f. 289. Deuxième section : f. 26, f. 42, f. 76, f. 98, f. 105, f. 134, f. 142-143r, f. 144-145, f. 146v, f. 148-149, f. 151-152, f. 153-156, f. 158, f. 168-170, f. 175r, f. 180, f. 187r, f. 188, f. 197- 198, f. 200, f. 203, f. 204r, f.205r, f. 207-213, f. 225, f. 234-235, f. 238-239, f. 244, f. 248r, f. 251r, f. 257v, f. 258r, f. 259, f. 264r, f. 266-268r, f. 270v, f. 271-273v, f. 275-278v. Trace d'encre plus claire au f. 163 première section. Trait d'encre marron au f.186 de la deuxième section.

IV) Structuration

Structuration du manuscrit organisée en quatre strates chronologiques d'intervention.

1] Organisation spatiale du texte : en une colonne, retour à la ligne pour chaque vers avec majuscule au premier mot ; absence de blanc typographique entre chaque strophe pour le premier copiste. Retour à la ligne avec majuscule pour chaque vers, alinéa pour différencier les vers pour le deuxième copiste dans la première section, pas de blanc typographique. Pas de retour à la ligne pour distinguer les vers, distinction par des points ; retour à la ligne et blanc typographique pour différencier les strophes pour le deuxième copiste aux f. 113-118^{qter} de la deuxième section ; retour à la ligne avec majuscule pour chaque vers, blanc typographique entre les strophes ou entre les poèmes pour le deuxième copiste aux f. 119-127v. *Idem* sans blanc typographique aux f. 128-141. Au recto des folios dans la marge de tête côté couture figure la lettre nominative du recueil : **G**. La surface écrite s'étend jusqu'à 119/120mm (au vers le plus long) en largeur et 327 mm en hauteur pour le deuxième copiste. 200 mm en largeur et 320 mm en hauteur pour le deuxième copiste. Mesures prises sans les corrections interlinéaires et les commentaires marginaux.[89] Nombre de vers fluctuant.

2] Interventions des copistes dans les titres : sur chaque folio nom du troubadour auquel appartiennent les pièces qui suivent est graphié par le même copiste respectif des pièces.

3] Interventions d'un commentateur ultérieur à la copie des pièces dans des manchettes toujours situées dans les marges de gauche des rectos : les marges contiennent des commentaires littéraires et divers ainsi que des traductions de mots. À chaque début de pièce, dans la marge de couture, figure une inscription spécifiant les cotes et les numéros de folio des manuscrits contenant la même pièce.

VI Contenu

Recueils de poésies de troubadours. Pièces poétiques versifiées. Les poèmes copiés sont en occitan médiéval, les commentaires dans les marges sont en français moderne.

Pas de mentions initiales ouvrant le manuscrit. Doublon aux f. 43 et f. 44 première section.

p. 2701 : [message écrit en haut à gauche du recto du folio sous forme d'une addition posée] « B. l. N°. 1639. [retour à la ligne] Volume composé d. deux [retour à la ligne] parties [retour à la ligne] La 1e contient 296 feuillets plus le [retour à la ligne] f 70 ^{bis} [retour à la ligne] La 2e —280 feuillets plus les fs [retour à la ligne] 118bis. 118te. 118^{9tes} [retour à la ligne et sous un tracé de trait d'addition] 976 [rature] feuillets [en dessous] Mars 1884.

[89] Folio témoin pour le premier copiste : 169r première section. Folio témoin pour le deuxième copiste f. 118^{qter} deuxième section.

(f. 1r-2v) Arnaut Daniel : « Ab nou so cundet e leri… » (f. 1r), « Anc yeu non laic mas ela m'a… » (f. 2).

(f. 3) Sercalmon : « Car uey fenir atot dia lo ioi el deport… »

(f. 4r-17v) Aimeric de Pegulhan : « Qui laue en ditz mals dieus tan imes… » (f. 4), « Si tot mes greus l afan… » (f. 5), « Pus mama la bel lamia… » (f. 6r), « us iois nouels complitz de grans beutat… » (f. 7r), « Mantas ues Soy enqueritz… » (f. 8), « Eissamen colazimans… » (f. 9), « Sar fuy donrada cundansa… » (f. 10r), « Eras parra cals sera uoluntos… » (f. 11), « Pus descobrir ni retraire… » (f. 12), « Sieu tan be non ames… » (f. 13), « Amors auos meteysam clam deuos… » (f. 14r), « Ses mos apleitz no vau e sel malima… » (f. 15r), « Hem ditz que gaug non es Senes amor… » (f. 16r), « Nulhs homs no sap que ses gautz ni dolors… » (f. 17r).

(f. 18r) Folquet : « Sanc fuy bela ni prezada… »

(f. 19r-21v) Falquet de Rotmans : « On mielhs mi soi apessatz… » (f. 19) , « Ab pauc de chantar nom recre… » (f. 20), « Tornatz es en pauc de Valor… » (f. 21).

(f. 22r) Fabre duzest : « Locx es com se deu alegrar… »

(f. 23) Elias Cayrel : « Ar agues yeu m. marcx de fin argen… »

(f. 24r) R. Rigaut : « Tota dona quem do s amor… »

(f. 25r-31v) Aymeric de belanuey : « Selque irramet a son coral amic… » (f. 25r), « Aisi col pres cant s en cuia fugir… » (f. 26r), « Mot es greus mal don hom no sauza planher… » (f. 27r), « Per crist sieu crezes amor… » (f. 28), « Pus lo gay temps de pascor… » (f. 29), « Ailas per que uieu loniamen ni dura… » (f. 30), « Pus de ioy mou e deplazer… » (f. 31).

(f. 32) Montanhagol : « Del tot vey remaner valer… »

(f. 33) Monge de Montaudo : « L autrier al par lamen… »

(f. 34r-41v) Pos de Capduelh : « Sanc fis ni dis nulha Sazon… » (f. 34), « Humils e fis e francx Soplei vas vos… » (f. 35r), « L'adreg solatz elauinen companha… » (f. 36), « Us gays conort me fay gayamen far… » (f. 37), « Lials amicx cuy amors ten ioios… » (f. 38), « Mielhs com non pot dir ni pensar… » (f. 39r), « So com mais vol e de ques pus cochos… » (f. 40r), « Ja non er hom tan pros… » (f. 41).

(f. 42r-54v) B. de Ventadorn : « Beman perdut en lay ues uentadorn… » (f. 42), « Non es merauilhas sieu chan… » (f. 43), « La dossa uotz ay auzida… » (f. 44), « En abril can uei uerdeiar… » (f.45), « Cant lerba fres quel fuelhapar… » (f. 46), « Atressi col ram Sopleya… » (f. 47), « A tantas bonas chansos… » (f. 48), « Can la dossaura uenta… » (f. 49), « Can par la flor, el erba fresquel fuellha… » (f. 50r), « En amors truep tan de mal Senhoratge… » (f. 51), « Bem cugey de chantar sofrir… » (f. 52), « Ges mos chantars nomes honors… » (f. 53), « En cossirier et en esmay… » (f. 54).

(f. 55r-57v) Elias Cairel : « Pus cai la fuelha del garric… » (f. 55), « Tot mi play lo dos temps dabril… » (f. 56), « Estat ay deux ans… » (f. 57).

(f. 58r) R. Gaucelm : « A penas vau en loc com no(m)z deman… ».

(f. 59) Sordel : « Aitan ses pus uieu hom cant uieu iauzens… »

(f. 60r) Lo Templier en Oliuier : « Estat aurai lonc temps en pessamen… »

(f. 61r) Rigaut de Berbezilhs : « Lenou mes d'abril comensa apres la freydor… »

(f. 62r-69v) Raymbaut deVaqueyras : « Qan lo ien temps comensa… » (f. 62), « Eram requer sa costume son us… » (f. 63), « Atressi ay guerreyat ab amor… » (f. 64), « Siruentesc e chansos lays… » (f. 65), « Aras non pot hom conoisser e proar… » (f. 66), « Kalenda maya… » (f. 67), « Non puesc saber per quem sia dessreg… » (f. 68r), « Ara can uey verdeyar… » (f. 69).

(f. 70r-70^{bis}v) [poème sans nom] : « Flor de paradis regina debonaire… »

(f. 71) Jaufre Rudelh : « No sap cantar qui so nom ditz… »

(f. 72r-87v) P. Vidal : « Nulhs hom nos pot damor gaudir… » (f. 72), « Si col paubre caniatz el ric ostal… » (f. 73), « En una terrestranha… » (f. 74), « Per sendey una chanso… » (f. 75r), « Jes per temps fer e brau… » (f. 76), « Nous ni glatz ni plueias ni fanh … » (f. 77), « Si tot laura ses amara… » (f. 78), « Baros de mon dan couit… » (f. 79), « Per mielhs sofrir lo maltrag ela fan.. » (f. 80), « Amors pres soi dela bera… » (f. 81), « Bem te en son poder amors… » (f. 82r), « Aiustar e lassar… » (f. 83r-84v), « Una chanso ai faita mortamen… » (f. 85), « Tan ai ben ditz del marques… » (f. 86), « Mot es bona terrespanha… » (f. 87r).

(f. 88r-90v) Uc. Brunenc : « Complidas razos nouelas … » (f. 88r), « Pus lo dos tems uen chantan e rien… » (f. 89), « Lay can son li Rozier vermelh… » (f. 90).

(f. 91) P. de Bossinhac : « Qant lo doz temps dabril… »

(f. 92) P. Basc. : « Ab greu cossire… »

(f. 93r-146v) P. Cardinal : « De siruentesc faire nom tuelh… » (f. 93r), « Tostemps azir falsetat et [rature] essian… » (f. 94), « Non cre que mos ditz auols homs los entenda… » (f. 95), « Anc noui breto ni baiuier… » (f. 96), « Tot atressi com fortunadeuen… » (f. 97r), « El mon non ales aitan Saluatie… » (f. 98), « Can uey losey le cobeitos… » (f. 99r), « Totz lomons el uestitz et abrazatz… » (f. 100), « ~~Mon~~ Non escortes nil es pretz agradieus… » (f. 101r), « Lo saber d'est Segles es foudatz… » (f. 102r), « Tartarassa ni uoutor… » (f. 103r), « Qui uol Siruentes auzir… » (f. 104), « Qui ue gran maleza faire … » (f. 115r), « Larsiues que de Narbona… » (f. 116r), « De Siruentes uuelh seruir… » (f. 117r), « Pus ma boca parla Sens… » (f. 118), « Per fols tenc poles e Lombartz… » (f. 119r), « Un siruentesc nouel vuelh comensar… » (f. 120), « Las amairis qui encolpar las vol… » (f. 121r), « Desteue de bel mon m'enueya… » (f. 122), « Un Siruentes ai encor que comens… » (f. 123r), « Un Siruentes tramentray per messatie… » (f. 124), « Aisi conhom planh so filh o son paire… » (f. 125), « Bel mes que bastis… » (f. 126), « Tendas etraps alcubas pabalhos… » (f. 127r), « Li clerc si fan pastor… » (f. 128), « Tot farai una demanda… » (f. 129r), « Ges nom suy demal dir castiatz… » (f. 130), « Cals auentura esaiso d aquest mon… » (f. 131), « Tal cuia be auer filh de Sespoza… » (f. 132r), « Un decret fas drechurier… » (f. 133r), « Un Siruentes uuelh far dels auols glotos… » (f. 134r), « Ieu trazi pietz que Si precaua quieira… » (f. 135r), « Ja hom pres ni desbaratat… » (f. 136), « D un Siruentesc afar mapres talen… » (f. 137r), « Encara sera Sazos… » (f. 138), « Dels catre caps que ala crotz… » (f. 139), « Ricx hom que greu ditz vertat… » (f. 140), « Lo iorn que fuy natz… » (f. 141), « Senhen nobles uostre Vezi… » (f. 142r), « Si tot non ai gaug ni plazer… » (f. 143), « Ar mi puesc yeu lauzar d'armor… » (f. 144), « D un Siruentes afar… » (f. 145r), « Sieu fos amatz o ames… » (f. 146).

(f. 147) Tenso : « Adoncx nalbert Tenso Souen… »

(f. 148) Tenso : « Joan miralhas si dieu uos gart de dol… »

(f. 149) Tenso : « Tostemps si uos Sabetz damor… »

(f. 150) Tenso : « Nelias deuos uuelh auzir… »

(f. 151) Tenso : « Bona dona un cosselh uos deman… »

(f. 152) Tenso : « Baussan respondetz mi Sieus platz… »

(f. 153r) Tenso : « Senhen iorda Sieus manda liuernos… »

(f. 154) Tenso : « Guirautz d onap beutatz granda… »

(f. 155) Tenso : « Aras s esfors neveyos uostre Sens… »

(f. 156r) Tenso : « Guilhem de mur que cuia far… »

(f. 157) Tenso : « Senhen enric auos don auantatie… »

(f. 158) Tenso : « Guiraut Riquier a sela que amatz… »

(f. 159) Tenso : « Guilhem demur chauzetz d esta partida… »

(f. 160) Tenso : « Guiraut Riquier pus ques Sabens… »

(f. 161) Tenso : « Coms d'astarat ab la gensor… »

(f. 162) Tenso : « De so don yeu Soy doptos… »

(f. 163) Tenso : « Senhen Enric us Reys .I. ric auar… »

(f. 164) Tenso : « Guiraut Riquier seg on uostressien… »

(f. 165r) Tenso : « Guiraut Riquier diatz me… »

(f. 166) Tenso : « Guiraut pus em ab Senhor cuy agensa… »

(f. 167) Tenso : « Senhen austorc del boy lo coms plazens… »

(f. 168) Tenso : « Senhen arnaut d uniouen… »

(f. 169) Tenso : « Jozi diatz uos ques homs entendens… »

(f. 170r) Tenso : « Gui duysselh bem peza deuos… »

(f. 171) Tenso : « Cant amors actot partit… »

(f. 172) Tenso : « Nugo laba chalayria… »

(f. 173r-190v) Savaric : « Ben fay granda folor… » (f. 173), « No ual iurars lay ont falh lialtat… » (f. 174r), « A greu pot hom conoisser enlamar… » (f. 175r), « Totz hom deu far aes quel uielh sers fa… » (f. 176r), « Baile iutie cosselhier d'aut Senhor… » (f. 177), « Crotz aigue pas e fes nos condua… » (f. 178r), « Cuenda chanso plazen ses vilanatie… » (f. 179r), « Tant afans pezans e dans tan grans… » (f. 180r), « Qui bon frug uol reculhir be Semena… » (f. 181r), « A vos mi soy bona dona donatz… » (f. 182), « Pus semblet genier amors… » (f. 183r), « Del mon uolgra que son dreg nonz Seguis… » (f. 184r), « Un uers faray del catre temps del an… » (f. 185r), « En mal pong fon creada… » (f. 186), « Manhs ricx mi demando si am… » (f. 187r), « Sitot ses braus laers… » (f. 188r), « Cauayers e Siruens… » (f. 189), « Si fos ian ricx querpir… » (f. 190r).

(f. 191r-193v) Monge de Foissan : « Be uolgra fos mos cors tan regardans… » (f. 191), « Be ma lonc temps menat ab fort aura… » (f. 192), « Ben uolria car Seria razos… » (f. 193).

(f. 194r-206v) Arn. De Marruelh : « Bel mes quieu chant en aquel mes… » (f. 194), « Aisi col peis a en laigua sauida… » (f. 195), « Ses ioy non es amors… » (f. 196), « Ja non er hom tan

pros… » (f. 197), « Bel mes cant lo uen malena… » (f. 198), « A gran honor vieu cui ioy es cobitz… » (f. 199r), « Pus en Bernat entruc malecx… » (f. 200), « Tot cant ieu fas ni dic que siaonrat… » (f. 201r), « Franqueze noirimens madiei e iauzimens… » (f. 202), « Aisi com mos cors es… » (f. 203), « Bel mes [rature] lo Dos temps amoros… » (f. 204r), « Anc uas amors non puesc res contradire… » (f. 205r), « Aisi com Sel capron de Valedors… » (f. 206r),

(f. 207r-213v) G^{r}. De Bornelh : « Tos temps mi Sol pusioi plazer… » (f. 207), « Arai gran ioy quen remembra lamors… » (f. 208), « Car non ai ioi quen aon… » (f. 209), « Apus leu que farai chansos… » (f. 210), « Sim plagues tant chans… » (f. 211), « Ailas comuer que as amicx… » (f. 212), « Ses chantars ben entendutz… » (f. 213).

(f. 214r-239v) Mirauals : « Benaial messatgiers… » (f. 214), « sitot tnes ma dones quiua … » (f. 215), « Selh que no uol auzir chansos… » (f. 216), « Tals uai mon chan enquereir… » (f. 217), « Selh cuy ioy tanh ni chantar Sap… » (f. 218), « Qui bona chanso cossira… » (f. 219), « Adieu me coman baiona… » (f. 220), « Baiona per Siruentes… » (f. 221), « Tot cant fas de be ni dic… » (f. 222), « Er agrobs quem aizis… » (f. 223), « Res contramors non es quirens… » (f. 224), « D amors son tug miey cossiriers… » (f. 225), « Sadrieg fos chan[tache d'encre]tars grazitz… » (f. 226), « Pus ongam nom plac lestieus… » (f. 227), « Dels IIII. mestiers valens… » (f. 228), « Un sonet mes bel quesponda… » (f. 229), « Chans cant non es qui l entenda… » (f. 230), « Anc non atendey de chantar… » (f. 231), « Amors mi fai chantar et esbaudir… » (f. 232r), « Loncx temps ai auut cossiriers… » (f. 233), « Be sai que per aventura… » (f. 234), « Tots Sels quen uan demandan… » (f. 235), « Chansoneta farai uencut… » (f. 236), « Er abla forsa del freys … » (f. 237), « Ben aial cortes essieas… » (f. 238), « Sim fos demos chantars paruen… » (f. 239r).

(f. 240r-248v) Peirols : « Car mera deioi lunhatz… » (f. 240r), « Ab ioi quem demora… » (f. 241), « Pus flum i[tache]rdan ai uist el monimen… » (f. 242r), « Atressi col signes fai… » (f. 243), « Mentensio ai tot en un uers meza... » (f. 244), « Ab gran gaug mou mantas uetz e comensa… » (f. 245), « Nuih hom nosausi tan gen… » (f. 246), « Bem cujaua que non chantes ogan… » (f. 247), « Un sonet vau pessan… » (f. 248).

(f. 249r-255v) Gaucelm Faizit : « Qui pogues partir son voler… » (f. 249), « Aras non sia guitz… » (f. 250), « Cant uey reuerdir les jardins… » (f. 251r), « Trop aponhat amors enmi delir… » (f. 252), « Lo Rossin holet Saluatie… » (f. 253), « Cora que mos chans sia bos… » (f. 254r), « Coras quen des benanensa… » (f. 255).

(f. 256r-261v) Guy duysselh : « A uos cuy tenc per done per senhor… » (f. 256), « Ades on pus uey mais apren… » (f. 257), « Jes de chantar non falh sen ni razos… » (f. 258), « Ja nom cugey trobiar… » (f. 259), « En tal guiza me men amors… » (f. 260), « L autrier de iustruna uia… » (f. 261).

(f. 262r-263v) G. de Sant Leydier : « Maluaizamen la moguda… » (f. 262), « Ab .m. uolers doblatz de fin amor… » (f. 263).

(f. 264r-271v) G^{r}. De Calanso : « Alieis quieu am de cor e de Sabes… » (f. 264), « Los greut dezir quem solo far doler... » (f. 265), « El mon non pot auer… » (f. 266), « Bel senher dieus com pot esser Sofritz… » (f. 267), « Tug miey desir e tug miei pensamen… » (f. 268), « Tan dossamen me uen al cor ferir… » (f. 269), « Una dossa res ben estan… » (f. 270), « Mot era dos e plazens... » (f. 271).

(f. 272r) B. de Veuzac : « Lo pair'el filh el santes perital… »

(f. 273r-277v) Perdigo : « Ira epezars e dona ses merce… » (f. 273r), « Damors non puesc partir ni dessebrar… » (f. 274r), « Aisi com sel que tan camors lausia… » (f. 275), « Ab chans d'auzels comensa ma chanso… » (f. 276r), « Verges en b onora… » (f. 277).

(f. 278r) G. Godi : « S'il gen cors d'estieu es [rature] remas… »

(f. 279r-284r) Helias Bariol : « Pus la bela que fai doler… » (f. 279), « Car comprey uostras beutatz… » (f. 280), « Morir pogrieu sim uolgues… » (f. 281r), « Bon auentura don dieus … » (f. 282), « Pus vey que nulh pro nom tel amors… » (f. 283r), « Conoisens soi a mon dan… » (f. 284r).

(f. 285) G. de Cabestanh : « Er voy que uengutz es iorns loncx… ».

(f. 286) Uc de Sant sire : « Messoniet un siruentes… »

(f. 287r-288v) G. Figueyra : « Siruentes uuelh far ten est son quen agensa… »

(f. 289) Fraire Menor : « Cor ai e voluntat… »

(f. 290) R. Escriua : « Senhors lautrier ui ses falhida… »

(f. 291r-293r) Bertrand del Born : « Can uey pels vergiers despleyar… » (f. 291), « Jeu mescondix que mal non mier… » (f. 292), « Lo coms amandat e uolgut per en Raimon… » (f. 293r).

(f. 294r-295v) G. Magret : « Mot mi play cant uey la dolenta… » (f. 294r), « A trestan be soi ieu mortals… » (f. 295).

(f. 296) Escudier dela ylha : « Lonja Sazo ay estat vas amors humils… »

Début de la deuxième section

(f. 1) Adremar de Roca ficha : « Jes per frech ni per calor… »

(f. 2r) G. de Solonhan : « Per solatz e per deport me conort… »

(f. 3r) P. del Vern : « Ab lial cor amoros… »

(f. 4r-6v) Folquet de Lunel : « Can beutatz me fetz de premier… » (f. 4), « Per amor e per Solatz… » (f. 5), « Non pot auer Sen natural… » (f. 6).

(f. 7) Bam marques : « Sieu fos tan sauis en amar… »

(f. 8) Bertran de Lamano : « Lo sogle mes camiatz… »

(f. 9r) P. Imbert : « Aras pus vey que maonda mos sens… »

(f. 10) G. de Biartz : « Si col maistre uai penre… »

(f. 11r) Slat de Mons : « La valors es grans e lonors… »

(f. 12r-21v) Guauauda : « Un uers uuelh far chantadors… » (f. 12), « L'autre dia per un mati… » (f. 13), « Crezens fis e veray et entiers… » (f. 14), « Lo mes el temps el an deparc… » (f. 15), « Senhors per los nostres peccatz… » (f. 16), « Patz passien ven del Senhor… » (f. 17), « Pes emparatz ses companho… » (f. 18), « A la pus longuanuech delan… » (f. 19), « Lo uers deg far en tal rima… » (f. 20), « Jeu no soi pars als autres trobadors… » (f. 21).

(f. 22r-23v) P. Espanhol : « Or leues sus franca cortoisagan… » (f. 22r), « Cosselh que fon ricx per en cantamen… » (f. 23r).

(f. 24r) G. de la Bacalaria : « Per grazir la bonestrena… »

(f. 25r-26v) G. Augier : « Cascus plora et planh son dampnatie… » (f. 25), « Gransa pezansa me destrenh em balansa… » (f. 26r).

(f. 27r) Arn. de Brancalo : « Pessieus pessans peccans et penedens… »

(f. 28) R. de Castelnou : « Mon chantar uuelh retrairal cominal… »

(f. 29r-30v) Pistoleta : « Anc may nulhs homs no fon apoderatz… » (f. 29r), « Tanta gen fas merauilhar… » (f. 30).

(f. 31r-32v) Nagormoda de Monpeslier : « Greu mesadurar… »

(f. 33r-37v) P. Duran : « Com Sel ques pres e Sap son essien… » (f. 33r), « Amors me uen a falhir tan Souen… » (f. 34r), « Mi dons qui fuy de mans del Sieu cors gent… » (f. 35r), « D un Seruientes mes pres talens… » (f. 36), « Una dona ai auzit dir que Ses clamada… » (f. 37).

(f. 38r-42v) P. Bremon : « Aus tug uolo saber… » (f. 38r), « Sim ten amors ab dos plazers plazen… » (f. 39), « Ben deu estar ses gran ioi tostems mais… » (f. 40r), « Be volgra detotz chantadors… » (f. 41), « Ben dey chantar alegramen… » (f. 42).

(f. 43r-58v) Bertran Carbonel : « Aisi com sel ques met en perilh gran… » (f. 43) et (f. 44), « Amors per aital semblansa… » (f. 45), « Motas de uetz pensara hom de far be… » (f. 46), « Atressi fay gran foldat qui ab sen… » (f. 47r), « Aisi ma dat finamor conoissensa… » (f. 48r), « Aisi com Sel catroben son labor… » (f. 49), « Aisi com am pus finamen… » (f. 50), « Sieu anc nulh temps chantiei alegramen… » (f. 51r), « Per es passar lira e la dolor… » (f. 52), « Tans ricx clergues uey trasgitar… » (f. 53), « Aisi com Sel que trabuca e peza… » (f. 54r), « Un Siruentes de Vil home uuelh far… » (f. 55r), « Joan fabre yeu ai fach un deman… » (f. 56r), « Un Siruentes devil razo… » (f. 57), « Cor diguas me per cal razo… » (f. 58).

(f. 59) Aiso la premieira canso den G^{r}. Riquier : « Tant mes plazens le mal d amor… »

(f. 60r-66v) Canso den Gr. Riquier : « Aisi pert poders amors … » (f. 60), « En res nos mel huramors mos afars nim ten… » (f. 61), « Tant vey ques ab ioy pretz mermat… » (f. 62), « Amors pus avos falh poders… » (f. 63), « Aisi com selh que franchamens estai… » (f. 64), « Nom sai d amors si mes mala o bona… » (f. 65), « A mon dan soy esforsieus… » (f. 66).

(f. 67) Vers de Gr. Riquier : « Ab lo temps agradieu gay le cors mieus blons de bon gras… ».

(f. 68r-69v) Canso de G^{r}. Riquier : « Bem merauilh conones enueyos… » (f. 68), « Aisi com es sobronrada… » (f. 69).

(f. 70) Vers de Gr. Riquier : « Bem Volgra damor partir… »

(f. 71r-75v) Canso de Gr. Riquier : « Ab pauc er descauzitz… » (f. 71), « Anc non agui nulh temps de far chanso… » (f. 72), « De far chanso soy marritz… » (f. 73), « SiSiam deu mos chans valer… » (f. 74), « Car dretz ni ses [‹s› raturé] sens ni lialtat ni bon amor no… » (f. 75).

(f. 76) Planh que fe Gr. Riquier del Senher de Narbona : « Ples de tristor marritz e doloiros… »

(f. 77r-78v) Canso de Gr. Riquier : « De mi sons e damor… » (f. 77), « Mot me tenc ben per paguatz… » (f. 78).

(f. 79) G^{r}. Riquier l'an 1273 et es uers de nostradona : « Humils forfaitz repres e penedens… »

(f. 80)Vers den Gr. Riquier l'an 1274 : « Grans a fans es ad home uergonhos Sercur las cortz… »

(f. 81) Canso de Gr. Riquier : « Ais e uerais e pus ferm que nos uelh soi… »

(f. 82) Vers de Gr. Riquier lan 1275 : « J hesu Aist filh de dieu uilu… »

(f. 83) Canso de Gr. Riquier : « Ognan no cugiey chantar… »

(f. 84) Vers de Gr. Riquier l'an 1246 : « Karitatz et amor e fes… »

(f. 85) Lared onda Canso de Gr. Riquier : « Voluntiers faria tal chanso nouela que fos agra… »

(f. 86r-87r) Caso de Gr. Riquier lan 1276 : « Razos ma duy uoler quieu chant souen… » (f. 86), « Los bes quieu triep en amor a Sabor quem… » (f. 87r).

(f. 88r-89v) Vers de Gr. Riquier lan 1276 : « Cristias uey perilhar per colpa dels regidort… » (f. 88), « Quim disses non a dos ans quel laus me… » (f. 89).

(f. 90-91v) Canso de Gr. Riquier : « Juerus nom ten de chantar en barguat… » (f. 90), « Creyre man fay miey dezir… » (f. 91).

(f. 92) Vers de G^{r}. Riquier : « Sieu ia trobat non agues… »

(f. 94) Gr. Riquier : « Pus sabers nom ual ni sens… »

(f. 95r) Den Gr. Riquier : « Per proar si pro priuatz mes mos sabers mentaqutir… »

(f. 96) Gr. Riquier : « Mentaugutz auch que dieus es… »

(f. 97) Vers de Gr. Riquier : « Quis tolgues es tengues… »

(f. 98) Canso de Gr. Riquier : « En tot cant huey sapes… »

(f. 99r-101v) Vers de Gr. Riquier : « Lo mons par enchantatz… » (f. 99), « Hanc may per aytal razon… » (f. 100), « Sort guerra fay tot lo mon guerreyar… » (f. 101).

(f. 102) Canso que fe Gr. Riquier : « Gaug ai car esper d'amor… »

(f. 103) Vers de Gr. Riquier : « Obs magra que mos uolers… »

(f. 104r-109v) Gr. Riquier : « Jamay non hom en est mon grazitz… » (f. 104), « Res no ual mos trobars… » (f. 105), « Non puesc perren lo ben que conosc far… » (f. 106), « Kalenda de mes caut ni freg… » (f. 107), « Vertatz es atras tirada… » (f. 108), « Jeu cuia souen d amor chantar… » (f. 109).

(f. 110) Laprimeyra retrohencha que fes En Gr. Riquier : « Pus astres nom es donatz… »

(f. 111) LaSego(n)da retrohencha de G^{r}. Riquier : « Si chans me pogues valensa… »

(f. 114) LaTersa retrohencha de Gr. Riquier : « Mon cugey mais desta razo chantar… »

(f. 115r- 117r) Aiso so coblas triadas esparsas den Bertran Carbonel. de Marcelha : « Sieu ric lo ben et hom nol me vol faire… »

(f. 117-118^{bis}v) Aiso so coblas triadas esparsas de(n) G. del olivier Darles : « Tant non puescslegir ni pessar… »

(f. 119) Aiso so letras que trames Gr. Riquier an Amalric en Cassela. Lan M. CC. LXV. : « Alpus noble al pus valen… »

(f. 119v-120r) Aiso fe Gr. Riquier de na Vaqueira de l'autre. lan M. CC. LVIII. : « Qui a sen et entendemen… »

(f. 120r-122v) Dieus me + dezir e saber del Servir Aiso fe Gr. Riquier. Lan M.CC.CVI. : « Qui conoia et enten… »

(f. 122v-123v) Aiso fe. Fr. Riquer lan M. CC. LXVIII : « Per re non puesc estar… »

(f. 123v) Aiso trames. Gr. Riquier a Malhorgas l'an M. CC. LXVI. : « Al noble mot onrats… »

(f. 123v-124v) Aiso trames. Gr. Riquier en la cort del Rey de Fransa l'an M.CC. LXVII. : « A sel que deu voler… »

(f. 124v-126v) Estas novas fe. Gr. Riquier. lan. L.CC.LXX : « Sim fos saber grazitz… »

(f. 126v-127v) Estas letras trames Gr. Riquier an Amalric de Narbonas. A tenia : « Al car on rat senhor… »

(f. 127v-129r) Aiso fe. Gr. Riquier l'an M.CC.LXXII : « Aitan grans comz devers… »

(f. 129r-130r) Aiso se. Gr. Riquier l'an M.CC.LXIIII. prolee. : « A penas lunh pro te… »

(f. 130r-133r) Aiso es suplusio que fe. G. Riquier al Rey de Castela per lo nom de – P joglara. Lan LXXIIII. : « Pus dieu m'a dat saber… »

(f. 133r-134v) Decleratio quel sentier Rei Nanfos de Castela. fe per la suplicatio que Gr. Riquier fe. per lo nom de Joglar. Lan M.CC.LXXI : « Si tot ses grans afana… »

(f. 134v-136r) Aiso fe. Gr. Riquer L'an M.CC.LXXVIII. P(er)lee. : « Tant petit vey prezar… »

(f. 136r-137r) Aiso fe. Gr. Riquier per . I. so(n) amic qui volria adresprar ces amicx. E donet . li cosselh. L'an M.CC.LXXXI. : « Sel que Sap cocelhao… »

(f. 137) : « Aiso fe. Gr. Riquier Lan LXXXII. p(er) dar cosselh ad . I. so(n) amic. lo cal auia gran a trebalha : « Sim fos tan de poder… »

(f. 137v-141v) So es la exposition de la canso del menor lers damor que fes en Gr de Calanso. La qual exposition fes en Gr. Riquier de Narbona : « Ala subtila aprematz… »

(f. 142r-151v) Maistrep de Corbian : « E nom de Jhum crist ques nostre Saldamens… »

(f. 152r-159v) Aiso fon las nouas del heretic : « diguas me tu heretic… »

(f. 160r-165v) Incipit Prologus planctus Beate marie : « Ad honor dolam riuitat… »

(f. 166r-167v) Aquest gautz dechet mon senher Guy Folqueys : « Esorig trop et aisi euers… »

(f. 168r-179v) Natic Mons : « Al bon rey de castela… »

(f. 180r-196v) Nat. de Mons : « Si tot non es enquist… » (f. 180r-188v), « Al noble rey aragones… » (f. 189r-190v), « Al bon Rey senher d arago… » (f. 191r-192v), « Si nat demons agues… » (f. 193r-196v).

(f. 197r-198v) Folquet de Marsselha : « Senher Dieu que fezist adam… »

(f. 199r-206v) R. Vidal de Bezaudun : « En aquel temps couzera iays… »

(f. 207r-209v) Castia gilos den R. Vidal de Bezaudun : « Unas nouas uos uelh contar… »

(f. 210r-213v) Ensenhamen den arn. deMarsan : « Qui comte uol apprendre… »

(f. 214r-220v) Arn. de Marruelh : « Si que uos es del cor pus pres… » (f. 214), « Dona sel que non pot auer… » (f. 215), « Dona genser que no sai dir… » (f. 216-219r), « Totas bonas donas ualens… » (f. 215), « Razos es e mezura… » (f. 219r-220v).

(f. 221) Gr. De Calanso : « fadet ioglar co potz pensar… »

(f. 222) R. de Mirauals : « Donal ay enser conz demanda… »

(f. 225r-224v) G. de Berguedan : « Amicx Senher nous o cal dir… » (f. 225r), « De far un iutiamen… » (f. 224r).

(f. 225r-226r) Raymbaut de Vaqueiras : « Valen marques Senher de mon ferrat… »

(f. 227r-228r) : « Copie du sermon de Peire Cardenal sur la pluie, tirée d'un fragment ms. de M^{r}.d^{e} Geronville f°. sur parchemin d'une ecriture du 19e. siecle » [commentaire liminaire], « Yssi comensa la faula dela plueia [titre] », inc. « Una ciutat so no say quals // hon caz'el una plueya cals// que lug li home de la ciutat // que to quel sors souenat // Tug desseners mals vol us // El a quel escapet ser pus… », expl. « Las no es del sey que son ilh : // quel sen de Dieu lor pao fol… // e lamiueys de dieu, on que sia, // conoys que d'esenatz son tug ; // cao le sen de Dien an perdut, // e els an luy per dessenat, // cao lo seg deDieu an [rature] laysshat ».

(f. 229r-233r) P. Cardenal : « Una cieutat fono sai cals… » (f. 229r), « Ihum erist nostresaluaire… » (f. 230r-231r), « Sel que fes tot cant es… » (f. 232), « Un es cribot f arai… » (f. 233r).

n°148 : « G 960 // Peire Vidals »

(f. 234r-244r) P. Vidal : « Abril issic mays intraua… »

(f. 245r-247r) Episcopo de claramens de motas demandas : « Us ioues houzs pictaus se co mandet ad hom profichable… » (f. 245r-246v), « Los vii. Sagramens » (f. 246v-247r), « De las sanguias » (f. 247r).

(f. 248r-251r) Folquet de Lunel : « E nonz delpaire glorios… »

(f. 252r) [pas de titre] : inc. « et ab lansa feritz, et ab clauels clauelatz // et ab fel abeuratz // et yeu meteys me doney per uos // que uos ab mi uenguessetz // mas uos fortmessongiers e cobes et enueyos dauers et ergulhos e mal dizedors… », expl. « E per aiso cars fraires gardenz lo dimenge // que puscam renhar ab nonresenhor ihum crist noure redemptor e saluador // le cal uieu e tenha ab lo paire et ab l osant Esperist Per omnia Secla Seclorum. R. amen. /. »

(f. 253r-254v) Aiso son las naturas dal cus auzels et d alcunas : « Del Pol » [sous-titre 1] « La natura del soles que canta le uespre… », « Del aze » [sous-titre 2] « La natura del aze es que canta cant a fam… », « Del Lop » [sous-titre 3] « La natura del Lop es que can ue honz enaans conz la ueya… », « Del grilh » [sous-titre 4] « Lo grilh atal natura que tant ama son cantar… », « Del Signe » [sous-titre 5] « Lo signes a tal natura que can deu… », « Del ca. » [sous-titre 6] « Lo ca canta maniat et es sadol et ples… », « De la vibra » [sous-titre 7] « La vibra can ue hom e nut el a non lauza… », « Del simi » [sous-titre 8] « Lo simi uol contra far tot can ue far… », « Del corp » [sous-titre 9] « Lo corp cant a sos corbatos que son ses pluma… », « Dela mostela » [sous-titre 10] « Can la molesta a son mostelon ques natz… », « Del calandri » [sous-titre 11] « Sil calandri porta honz… Et honz lo geta nil lieg… », « Del Serena » [sous-titre 12] « Serena canta tan dossamen que tot honz … », « De aspis » [sous-titre 13] « Arpis es la serp que garda lo bas me… », « Del merle » [sous-titre 14] « Merles noiris honz uolontiers e non canta… », « Del huel de veirt » [sous-titre 15] « Huelh de veire es un petit auzel blanc e… », « De laTalpa » [sous-titre 16], « Talpa noue ansa los huels de sotz lo cuer… », « Del

pluuier » [sous-titre 17] « Pluvier uieu de pur aire del cel… », « De la Salamandra » [sous-titre 18] « Salamandra uieu de pur foc e de son pel far honz… », « Del eranh » [sous-titre 19] Eran uieu de puraiga… », « De la Trida » [sous-titre 20] « Can la Trida a sos cadels els cassadors la cas… », « Del unicorn » [sous-titre 21] « Hunicorn es la pus saluatia bestia que non es res quesauzes… », « De la Pantera » [sous-titre 22] « La pantera a tan dous ale, e tan de flairan que tot autra bestia… », « De las Gruas » [sous-titre 23] « Gruas an tal natura que saiuston en gran tropels… », « Del Paon » [sous-titre 24] « Paon tota la garda que a es en regardat sa coa… », « Del argies » [sous-titre 25] « Argus es homs que a .c. huelhs e dorm de dos en dos huelhs… », « De la Randola » [sous-titre 26] « Randola qui trezia los huelhs a sos randolos… », « Del Pellican » [sous-titre 27] « Pellican es us auzel que ama mot ses poletz… », « Del castor » [sous-titre 28] « Lo castor es una bestia que a un [suite non copiée] que porta medecina [suite non copiée]… », « Del Pic » [sous-titre 29] « Pic a aital natura que fai son nis en albre… », « Del Erisso » [sous-titre 30] « Erisso a tal natura que se met en las grans battas… », « De la Cocodrilla » [sous-titre 31] « Cocodrilhs es una bestia mala [suite non copiée], « Del Idre » [sous-titre 32] « Idre es [suite non copiée], « De la Vibra » [sous-titre 33] « Can la vibra [texte non copié] paria de sa part,el li met son cap… », « De la Simia » [sous-titre 34] « La Simia [texte non copié] mos e cant honz la cassa… », « La Serra » [sout-titre 35] « La Serra es .i. peys abalas e can ue nau en lamar… », « La Torire » [sous-titre 36] « La torte es d aquela natura que cant a perduda… », « De la perditz » [sous-titre 37] « Can laperdiz aponz sos huous Lo uen autra perditz… », « Del Estrus » [sous-titre 38] « Cant lestrus apost son huou El lo laissa estar que negun… », « De la Ganta » [sous-titre 39] « La ganta noiris sos gantos e can son grans… », « La Upa » [sous-titre 40] « Cant la Upa es mal enpenada iamay no se mudara… », « Del drago » [sous-titre 41] Lo drago cant troba ren dormen el ab lo bec de la lenga enuerina… », « Del orifan » [sous-titre 42] « Can L o rifan uol enfantar ; ela vay al flumz de Tigre… », « Del Colom » [sous-titre 43] « Lo Colom sec trop voluntier son agre per paor dauzel… », « Dela Balena » [sous-titre 44] « Dela balena sestalua que sesquina par sobre mar… », « Del auolp » [sous-titre 45] « Lavolp se fa morta en cami e cob ri se de terra roia… », « Del voutor » [sous-titre 46] « Voutor sent de .iii. legas car rouhada… »

(f. 255r) [pas de titre] : « Mot aurai estat longamen // apessar d un ric pessamen… »

(f. 256r) B. Arn de Moncuc : « Er can li rozier… »

(f. 257r-258r) Bertrand de Paris de Roerge : « Guordo yeus fas un bo Siruentes lan… »

(f. 259r-260v) Raymbaut de Vaqueiras lo Garlambey : « Et so que pus m agensa… » (f. 259r), « Lo carros » « Trian mala guerra… » (f. 260).

(f. 261r) Tenso : « Fraire B. trop sai estatz… »

(f. 262) Tenso : « En falconet bem platz car es uengutz… »

(f. 263) Tenso : « Doas donas amon dos cauayers… »

(f. 264) Arn. P. Dagange : « Quan lo temps brus e la freia sazos… »

(f. 265r) Gr. De Calanso : « Mot era dos e plazens… »

(f. 266r-267v) Arnaut de Carcasses : « Dins un verdier de murserat… »

(f. 268r-269r) Namanieu de Sescas : « Dona per cuy planc e sospir… »

(f. 270r-273v) Aiso es l essenhamen dela donzela den amanieu de sescas : « En aquel mes de may // can L'ausels son gai… »

(f. 274r-277v) Namanieu de sescas Dieu d amor : « El temps dena dalor… » (f. 274r-276v), « A uos quieu am deszamatz… » (f. 277).

(f. 278r-280v) Peire Vidal : « Maio a cobra ses dregsestatz… »

VI) Histoire

Commanditaire et premier possesseur : Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye. Le recueil est acheté après mort, pour la bibliothèque du roy et conservé avec les acquisitions de la bibliothèque des français, sous la surveillance de M. Bréquigny membre de l'académie française. Probable consultation du manuscrit par l'abbé Millot à la même période puisque celui-ci a récupéré des notes et des brouillons de La Curne concernant son travail de collation et d'étude des troubadours.

VII) Bibliographie

Les Archives de littérature du Moyen Âge (ARLIMA) : <https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>

CAMPS, Jean-Baptiste, « L'histoire externe des chansonniers des troubadours en France du XVIe-XVIIIe siècle » dans Courouau, Jean-François et Luciani, Isabelle (dirs.)*, La réception des troubadours en Provence, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garniers, 2018, p.25-82.

CARATY, Laure-Anne, « La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans les chansonniers de Sainte-Palaye », dans Barberini, Fabio et Talfani, Camilla (dir.) *Transmission : création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan*, Turnhout : Brepols, 2022, p. 191-214.

CHABANEAU. Camille. *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil -Gallaup/ publiées et annotées par Camille Chabaneau*, Paris, Maisonneuve frères et Leclerc, 1886.

GOSSMAN, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: the World and the Work of la Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press, 1968.

JEANROY, Alfred, *bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, H. Champion, 1965.

MARTIN, Henry, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal. Tome troisième*, Paris, Plon, 1887.

MEYER, Paul, « *Archive des missions scientifiques et littéraires* » dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1874, 35, 164.

VINCENTI, Eleonora, *Bibliografia antica dei Trovatori*, Milan et Naples, R. Ricciardi, 1963.

Notice du ms. 3096

I) Signalement du manuscrit

Ms. Paris. Arsenal. 3096, siglé recueil **H**,**I**,**K** ; dimensions (h×l×E en mm[90]) ≈ 400×260×entre 77 et 90mm[91], 457 folios. Manuscrit contenant trois volumes de *Recueil des poésies des troubadours* » (**H**,**I**,**K**) et datant de la deuxième moitié du XVIIIe siècle après 1742 date de fabrication du papier en Auvergne à Riom (Thiers). Papier également fabriqué en Italie ou en Suisse (f. 328-457). Recueil **H** copié à partir du chansonnier **M** (ms. Paris, BnF, fr. 12474) ; le recueil **I** sur le chansonnier K (ms. Paris, BnF, fr. 12473) ; le recueil **K** sur le chansonnier **D** (ms.Modena, Biblioteca estense universitaria, α.R.4.4, f. 1-261).

II) Description matérielle

Support : papier beige clair plus ou moins épais selon les folios. Présence de vergeures et fils de chaîne ≈ 10 par grand folio et 24/25mm entre chaque fil aux f. 1-327 [92], 8 par petit folio et 25/28mm entre chaque fil aux f. 328-457.[93] Plusieurs attestations de filigranes.

1e Le Petit raisin. Petite queue avec 8 grains de raisin. Dimensions : 46mm de hauteur.[94]

2[e] Les armes de Pomponne. Dimensions en mm h×l : 90×75.[95] Le filigrane peut apparaître avec une cartouche en dessous.

- 1[e] 1742 en cartouche. Dimensions de la cartouche en mm h×l : 12×50mm. Dimensions du filigrane avec la cartouche en mm h×l : 108×81mm.[96]
- 2e peut-être LAINE en cartouche. Dimensions de la cartouche en mm h×l : 12×55/56mm. Dimensions du filigrane avec la cartouche en mm h×l : 114×77mm.[97]
- 3e P, cœur, C en cartouche. Monogramme du papetier Cusson H. à Riom (Thiers). Dimensions de la cartouche en mm h×l : 12×37. Dimensions du filigrane avec la cartouche en mm h×l : 112/113×75mm.[98]
- 4e G cœur AVRILHON en cartouche. Papetier A. Riberol(l)e(s). Dimensions de la cartouche en mm h×l :12×91. Dimensions du filigrane avec la cartouche en mm h×l : 113×83mm.[99]

3e P cœur GOVRBEYRE F en cartouche, probable marque du papetier Gourbeyre Claude et Pierre, père fils de Riom, Nooyras (Ambert). Dimensions mm h×l : 11×121mm.[100]

4e Filigrane non identifié précisément. La structure encadrante rappelle le chapeau ecclésiastique. Il contient un écu surmonté d'une croix où figure un petit dragon ou ondoyant en pal ; armoiries probables d'un membre de la famille Colbert selon la bibliographie. Dimensions h×l : 82×46mm.[101]

---

[90] C'est-à-dire h=hauteur, l = largeur, E= épaisseur en millimètre.
[91] Selon que la mesure est prise vers la tranche ou la couture (le tassement des folios n'est pas semblable).
[92] Folio témoin f. 134.
[93] Folio témoin f. 379.
[94] Filigrane témoin au premier folio vierge du ms. non numéroté avant la page de titre.
[95] Filigranes témoins au f 1. Largeur prise au niveau des ailes.
[96] Filigrane témoin : la page de titre. Largeur prise au niveau des ailes des griffons.
[97] Filigrane témoin au f. 19. Largeur prise au niveau des ailes des griffons.
[98] Filigrane témoin au f. 99. Largeur prise au niveau des ailes des griffons.
[99] Filigrane témoin au f.246. Largeur prise sous la tête du griffon de gauche.
[100] Filigrane témoin au f. 5.
[101] Filigrane témoin au f. 48. Largeur prise au niveau de la base la plus large.

5e Monogramme du papetier Cusson P. à Riom (Thiers). P, fleur de lys, C,V,S,S,O,N,F,I,N dans une première cartouche Dimensions h×l :13×120mm.[102] A,V,V,E,R,G,N,E dans une deuxième cartouche Dimensions h×l :11×75mm.

6e I cœur CHABRIER en cartouche. Papetier Chabrier I. à Riom (Thiers). Dimensions mm h×l : 12×95mm.[103]

7e Monogramme probable des papetiers A. Malmenaide : A quatrefeuilles M en cartouche. Dimensions h×l : 13×67mm.[104]

8e Probable monogramme des papetiers A. Riberolle(s). A, cœur, R en cartouche. Dimensions h×l : 12×49/50mm.[105]

9e I long, cœur avec fleur de lys, B en cartouche. Du papetier Riberol(l)e(s) A à Riom (Thiers). Dimensions h×l : 14 ×58mm. Hauteur du J : 30mm. Hauteur de la fleur de lys : 30mm.[106]

10e Marque du papetier I.J. Cusson. I J, fleur de lys, C en cartouche. Dimensions h×l : 12×93mm. Hauteur du J : 31mm. Hauteur de la fleur de lys : 20mm.[107]

11e Marque du papetier Riberol(l)e(s) ou des Reberolles A. à Riom (Thiers). MOVLIN DE B, cœur, RIBEROLLE F en deux cartouches. Dimensions de la première cartouche h×l : 11×86mm.[108] Dimensions de la deuxième cartouche h×l : 13×130mm.

12e Marque italienne dite les trois chapeaux, traditionnellement utilisée à Padoue. En dessous filigrane G de la marque suisse du papetier Guntisberger Erben. Dimensions h×l : 61×60mm.[109]

13e Quatrefeuilles non identifié précisément. Dimensions h×l : 53×32mm.[110]

14e Contremarque italienne dans l'angle du bas du folio. Dimensions h×l : 22×20mm.[111]

15e Armes non identifiées. Dimensions h×l : 75×50mm.[112]

État du manuscrit : très mauvais état de conservation. Dos de couleur beige foncé très usé : des frottements sur les nerfs et des déchirures laissant apparaître la couture. La quueue est déchirée et dévoile les folios ; la coiffe n'est pas déchirée mais traces d'usure et de frottement. Décorations en fils d'or (fleurs, étoiles, petits cercles, fils végétaux) et lettres d'or sur la tranche toujours visibles : « POESIES DES TROUBADOUR [il manque le S] MSS. H I K ». Une tâche rouge sur les sigles des recueils. Des tâches noires et traces de frottement sur les plats de devant et de derrière de couleur beige ; bords très abimés ainsi que les coins dont celui de derrière en

[102] Filigrane témoin au f. 49.
[103] Filigrane témoin au f. 71.
[104] Filigrane témoin au f. 96.
[105] Filigrane témoin au f. 107.
[106] Filigrane témoin au f. 155. Hauteur prise sur le I long.
[107] Filigrane témoin au f. 31.
[108] Filigrane témoin au f. 245.
[109] Filigrane témoin au f. 333 voir f. 336.
[110] Filigrane témoin au f. 334.
[111] Filigrane témoin au f. 373.
[112] Filigrane témoin au f. 419. Largeur prise au niveau des décorations les plus étendus en haut.

partie déchiré à cause d'un pli ancien. Sur les plats à l'encre noire : « H-I-K ». Manuscrit de travail sans ornementation particulière. Manuscrit non esthétique mais bien lisible pour les pièces et les tables alphabétiques des troubadours bien présentées et aérées. Dimensions des folios fluctuantes car deux types de folios. Pour un grand h×l : ≈ 380/381× entre 245 et 250mm[113]. Pour un plus petit : ≈ 335× entre 208 et 215mm[114] ; la présence des petits folios à la fin du manuscrit fait penser que la couverture est trop grande. Bords sont souvent écornés, déchirés et pliés. Des papiers de rajouts peuvent servir de folio : f. 325-327, f. 417, f. 418. Plusieurs folios décousus : f. 1 presque détaché de la marge de couture, le f. 19 complètement détaché : le cahier de ces folios se détache. Entre le f. 41 et le f. 42, la couture est complètement dévoilée. Le cahier inauguré par le f.42 est presque détaché du reste du *codex*, idem aux folios 45, f. 51 et f. 54. Entre le f. 389 et le f. 390, un ancien papier de rajout a été déchiré et enlevé, reste un morceau du papier dans la marge de couture. Le f. 392 est détaché de moitié de la couture. Le f. 393 est détaché au trois quart. Le f. 420 est détaché et un peu déchiré dans la couture. Le cahier des folios f.432-440 est détaché en bas légèrement. Les f. 435-436 sont complètement détachés. Présence de trous, de déchirures et coupures: les deux premiers folios du ms. présentent des trous au niveau de la marge de couture. Une déchirure dans la marge de gouttière au coin au f. 3. Un trou dans le coin inférieur du f. 18. Le f. 19 est déchiré. Au f. 68, la page a été coupée. Le coin supérieur du f. 72 est déchiré. Le coin inférieur du f. 73 est déchiré. Un trou dans la marge de couture du f. 30. Un trou dans la pliure au niveau de la couture au f.41. Le f. 61 est déchiré au bord. Un petit trou en pied de page au f. 86. De multiples petits trous visibles par transparence aux f. 91- 92. Un trou dans le coin supérieur du f. 94. Un trou en pied de page au f. 95. Un petit trou par transparence dans la page aux f. 101, f. 105, f. 106, f. 107. Le coin supérieur du f. 140 est déchiré. Une déchirure dans la marge de gouttière du f. 157. Un trou visible par transparence dans la marge de couture du f. 184, Un trou visible par transparence aux f. 206 – 207. Le coin de la marge de couture du f. 229 est déchiré et rogné, le bout manquant est replié au verso, trous visibles par transparence dans la marge de couture. Un petit trou par transparence aux f. 231, f. 245, f. 252. Le bord du f. 254 est déchiré et plié, idem folio suivant non numéroté. Des trous visibles par transparence au f. 301. Le coin inférieur de la marge de couture est déchiré aux du f. 317, f. 324 et f. 325. Des trous visibles par transparence aux f. 333, f. 336 et f. 448. Au f. 351, la page coupée en son milieu, idem au f. 372. Au f. 379, le coin inférieur est déchiré. Centre de la page du f. 383 coupé à cause de la page précédente elle-même coupée, idem au f. 384. Bord du f. 397 déchiré. Quelques folios pliés : f. 1 folio plié dans la marge de couture et corné, f. 12 coin de la marge de couture plié, f. 43 plié en haut dans la marge de couture, f. 85 trace d'une ancienne pliure en diagonale, f. 155 pliure dans la hauteur, coin inférieur anciennement plié aux f. 196-197, f. 199 et f. 203. Le ms. doit être manipulé avec d'extrêmes précautions.

Présence de tâches jaunes et marron un peu partout sur tous les folios avec plus ou moins de densité. Présence de tâches ou de traces d'encre noire : f. 4 dans la marge de gouttière, f. 20r, f.24r, f. 45v, f. 50r, f. 51r, f. 52r, f. 54v, f. 55r, f. 58r, f. 63r, f.66r, f. 67r, f. 69r, f. 74r,f. 76r, f. 77r, f. 80r, f. 85r, f.88r, f. 89r, f. 90r, f. 94r, f. 95v, f. 96, f. 97r, f. 98v, f. 99rv, f. 104r, f. 108v, f. 110r, f. 115r, f. 120r, f. 125r, f. 141r, f. 143v, f. 145r, f. 150r, f. 154v, f. 159r, f. 171r, f. 176v, f. 182r, f. 183, f. 187r, f. 193r, f. 194r, f. 197v, f. 198v, f. 200r, f. 205r, f. 206rv, f. 210v, f.212v, f. 215v, f. 220r, f. 224, f. 227, f. 238v, f. 240r, f. 244, f. 245r, f. 257r f. 272v, f. 273v, f. 274v, f. 275v, f. 276, f. 279v, f. 286, f. 288v, f. 289v, f. 290v,f. 292v, f. 297v, f. 298v, f. 302v, f. 310v, f. 311v, f. 321v et f. 322v, f. 333r, f. 337, f. 344r, f. 361r, f. 388r, f. 398r, f. 419r, f. 431r, f. 446r. Traces d'encre rouge sous forme de traits ou d'inscriptions : f. 13-18 présence de petit trait à l'encre rouge et une inscription, f. 234 grosse trace d'encre rouge, f. 239 un symbole à

[113] Folio témoin f. 138.
[114] Folio témoin f. 365.

l'encre rouge en pied de page, f. 434v numéro de folio en rouge, idem f. 435, idem f. 436, idem f. 438, idem f. 439, idem f. 440. Trace d'encre bleue : f. 325, f. 326r, f. 327r, f. 31 numéro de bas de page entre le f. 350 et f. 351, f. 56 numéro en bas de page entre le f. 371 et le f. 372. Traces de crayon à papier sous forme d'inscriptions et de traits : f. 9 une croix de crayon à papier dans la marge de couture, f. 18 inscription dans la marge de couture, f. 56, f. 60 inscription, f. 74, f. 87 inscription, f. 102 inscription, f. 117-154 traits de crayon, f. 128 un symbole au crayon, f. 131 inscription, f. 144 inscription, f. 221, f. 230v-243v, f. 245r, f. 325r-326v.Trace de cire à cacheter de couleur verte et rouge au f. 106 et f. 107 numéro de bas de page.

Système de numérotation par foliotation. Le numéro de folio apparaît soit au recto d'un folio en tête de page côté marge de gouttière, ou au centre du pied de page. Possible concurrence de deux numéros différents à ces deux endroits sur un même folio. Numéro de folio en tête de page : f. 2-12, f. 14- 44, f. 46-49, f. 53, f. 111-121, f. 123-145, f. 147-154, f. 157-193, f. 201, f. 203, f.205, f. 207, f. 210, f. 212, f. 214, f. 216, f. 217, f. 219, f. 221, f. 223, f. 225, f. 227, f. 229 -243 ,f. 245-253, f. 255- 324, f. 328, f. 421-440, f. 45. Numéro en pied de page : papier de rajout entre f. 194 et f. 195 qui est numéroté f. 69 il s'insère dans le système de foliotation du pied de page indique que la foliotation du pied a peut-être été ajoutée par Sainte-Palaye ; sur le papier de rajout entre f. 350 et f. 351, le numéro est f. 31 ; papier de rajout entre f. 371 et f. 372, le numéro en bas de page est 56 ; idem f.68 entre f. 382 et f. 383, idem f. 106 qui est la deuxième moitié du f. 105 entre f. 418 et f. 419.

Concurrence entre deux numéros en tête et pied de page : f. 1 en haut / 2 en bas. f. 13 / 3 en bas, f. 42/ 5 en bas, f. 45 /6 en bas, f.50 / 72 en bas, f. 51/ 73 en bas, f. 52/ 74 en bas, f. 54 / 8 en bas, f. 55 / 82 en bas, f. 56 / 3 en bas, du f. 57 / 10 en bas au f. 69 / 22, en bas,

f. 70 / 33 en bas, f. 71 / 24 en bas, f. 72 / 25 en bas, f.73/ 26 en bas, f. 74/ 27 en bas, f. 75/ 28 en bas, f. 76 / 29 en bas, f. 77 / 30 en bas, f. 78/ 31 en bas, f. 79 / 32 en bas, f. 80 / 33 en bas, f. 81 / 34 en bas, f. 82 / 35 en bas, f. 83 / 36 en bas, f. 84 / 37 en bas, f. 85 / 38 en bas, f. 86 / 39 en bas, f. 87 / 40, f. 88 / 41 en bas, f. 89 / 42 en bas, f. 90 / 43 en bas, f. 91/ 44 en bas, f. 92 / 45 en bas, f. 93/ 46, f. 94/ 47 en bas, f.95 / 48 en bas, f. 96 / 49 en bas, f. 97 / 50 en bas, f. 98 / 51 en bas, f. 99 / 52 en bas, f. 100 / 53 en bas, f. 101 / 54 en bas, f. 102/ 55 en bas, f. 103 / 56, f. 104 / 56 ^{2e} en bas, f. 105 / 57 en bas, f.106 / 58 en bas, f.107 / 59 en bas, f. 108 / 60 en bas, f. 109 / 61 en bas, f. 110 / 63 en bas, f. 122 / 64 en bas, f.146 / 66 en bas, f. 155 / 67 en bas, f. 156 / 67 en bas, f. 194 / 68 en bas, f. 195 / 70 en bas, f. 196 / 71 en bas, f. 197 / 72 en bas, f. 198 / 73 en bas, f. 199 / 74 en bas, f. 200 / 75 en bas, f. 202 / 76 en bas, f. 204 / 77 en bas, f. 206 / 78 en bas , f. 208 / 79 en bas, f. 209 / 80 en bas, f. 211 / 81 en bas, f. 213 / 82 en bas, f. 215 / 83 en bas, f. 218 / 84 en bas, f. 220 / 85 en bas, f.222 / 86 en bas, f. 224 / 87 en bas, f. 226 / 88 en bas, f. 228 / 89 en bas, f. 244 / 3 en bas, f. 254 / 4 en bas, f. 325 / 7 en bas, f. 327 / 6 en bas, f. 329 / 9 en bas, f. 330 / 10 en bas, f. 331 / 11 en bas, f. 332 / 12 en bas, f. 333 / 13 en bas, f. 334 / 14 en bas,f. 335 / 15 en bas, f. 336/ 16 en bas, f. 337 / 17 en bas, f. 338 / 18 en bas, f. 339 / 19 en bas, f. 340 / 20 en bas, f. 341 / 21 en bas, f. 342 / 22 en bas, f. 343 / 23 en bas, f. 344 / 24 en bas, f. 345 / 25 en bas, f. 346 / 26 en bas, f. 347 / 27 en bas, f. 348 / 28 en bas, f. 349 / 29 en bas, f. 350/ 30 en bas, f. 351 / 32 en bas, f. 352 / 33 en bas, f. 353 / 34 en bas, f. 354 / 35 en bas, f. 355 / 36 en bas, f. 356/ 37 en bas, f. 357 / 38 en bas, f. 358 / 39 en bas, f. 359 / 40 en bas, f. 360 / 41 en bas, f. 361 / 42 en bas, f. 362 / 46 en bas, f. 363 / 47 en bas, f. 364 / 48 en bas, f. 365 / 49 en bas, f. 366 / 50 en bas, f. 367 / 51 en bas, f. 368 / 52 en bas, f. 369 / 53 en bas, f. 370/ 54 en bas,f. 371 / 53 en bas, f. 372 / 57 en bas, f. 373/ 58 en bas, f. 374 / 59 en bas, f. 375 / 60 en bas, f. 376 / 61 en bas, f. 377 / 62 en bas, f. 378 / 63 en bas, f. 379 / 64 en bas, f. 380 / 63 en bas, f. 381 / 66 en bas, f. 382 / 67 en bas, f. 383 / 69 en bas, f. 384 / 70 en bas, f. 385 / 71 en bas, f. 386 / 72 en bas, f. 387 / 73 en bas, f. 388 / 74 en bas, f. 389 / 75 en bas, f. 390 / 77 en bas, f. 391 / 78 en bas, f. 392 / 79 en bas, f. 393 / 80 en bas, f. 394/ 81 en bas, f. 395 / 82 en bas,

f. 396 / 83 en bas, f. 397/ 84 en bas, f. 398 / 86 en bas, f. 399 / 898 en bas, f. 400 / 3 en bas, f. 401 / 89 en bas, f. 402 / 90 en bas, f. 403 / 91 en bas, f. 404 / 92 en bas, f. 405 / 93 en bas, f. 406 / 94 en bas, f. 407 / 97 et 93 en bas, f. 408 / 96 en bas, f. 409 / 97 en bas, f. 410 / 98 en bas, f. 411 / 98num2, f. 412 / 99 en bas, f. 413 / 100 en bas, f.414 / 101 en bas, f. 415 / 102 en bas, f. 416 / 103 en bas, f. 417 / 104 en bas, f. 418 / 105 en bas, f. 419 / 107 en bas, f. 420 / 108 en bas, f. 441 / 110 en bas, f. 442 / 111 en bas, f. 443/ 112 en bas, f. 444 / 113 en bas, f. 445 / 114 en bas, f. 446 / 115 et 116 en bas, f. 447 / 17 en bas, f. 448 / 118 en bas, f. 449 / 119 en bas, f. 450 / 120 en bas, f. 451 / 121 en bas, f. 453 / 122 en bas, f. 454 / 123 en bas, f. 455 / 124 en bas, f. 456 / 125 en bas, f. 457 / 126 en bas.

Pas de signature. Réclames non systématiques, localisées sur quelques folios : f. 89r, f. 98r, f. 358r, f. 390r.

Préparation de la page avant l'écriture : réglure par pointe sèche. Mise en page : disposition variable pour les tables des matières. 1e disposition sur une colonne, nom des troubadours comme titre de section, titres des pièces au centre de la page avec numéro de folio en bout de ligne du côté droit, possible numéro à gauche des noms des pièces. Disposition visible aux f. 1-18 puis f. 117-154.

2e disposition sur une colonne, noms des troubadours comme sous-titres, titres des pièces sur petites bandes de papier et découpés en et collés sur le folio, possible numéro des folios à la suite des titres, classement des pièces par ordre alphabétique, une grande majuscule peut servir de sous-titre pour établir des sections. Disposition visible aux f. 19-41, f. 46-47, f. 156-193, f. 255-324.

3e disposition sur une colonne, titres des pièces rangés par ordre alphabétique, pas de noms de troubadours ou de majuscule comme grand titre, titre général par le nom du ms. modèle, possible numéro de folio à droite du titre de la pièce (f. 42-44), (f. 194) ;

4e disposition sur une colonne, titres des pièces copiés en colonne, pas de classement alphabétique, pas de numéro de folio, pas de nom des troubadours ou de majuscule, titre général par le nom du ms. modèle. Disposition visible au f. 48.

5e disposition sur une colonne, titre général par indications sur le ms. modèle, nom des troubadours en milieu de page, numéro de chaque troubadour à gauche de leur nom, numéro de folio à droite en bout de ligne. Disposition visible aux f. 110-112.

6e disposition sur une colonne, titre sur la nature de la table, nom des troubadours au centre de la page, numéro de folio à droite en bout de ligne (f. 113-116) ;

7e disposition sur deux colonnes, titre général par information sur le ms. modèle, titre des pièces rangées sous le nom de chaque troubadour comme sous-titre, numéro à gauche du titre de la pièce, numéro de folio à droite en bout de ligne. Disposition visible aux f. 234-243.

8e disposition sur deux colonnes, pas de titre général, grosse majuscule comme sous-titre de rangement ni de numéro à gauche, titres des pièces biffés à l'encre noire. Disposition visible aux f. 245-253.

Disposition générale des pièces variable.

1e disposition en une colonne, pas de retour à la ligne pour marquer les vers mais exponctuation, marquage des strophes par un retour à la ligne pour le premier vers non aligné sur le début des autres vers à gauche, nom du troubadour comme titre, justification du texte à droite entre 26 et

59mm[115] . Disposition visible aux f. 50-57, f. 59-70, f. 72-82, f. 84-98, f. 100-108, f. 228, f. 411-412 ; pas de justification aux f. 196, f. 198, f. 328-409, f. 413r, f. 441-450,f. 453-457 où (le texte va jusqu'au bord).

2e disposition en une colonne, retour à la ligne pour chaque vers avec majuscule en début de ligne, marquage des strophes par le premier vers qui a un alinéa, nom du troubadour comme titre, justification du texte à droite entre 83 et 130mm[116]. Disposition visible aux f. 58, f. 70, f. 83, f. 99.

3e disposition en une colonne, une majuscule un peu plus grande pour le premier vers, retour à la ligne pour chaque vers en plus d'une exponctuation, majuscule systématique au début de chaque vers, marquage des strophes par un blanc typographique, nom du troubadour comme titre, justification du texte à droite entre 65 et 137mm. Disposition visible au f. 195

4e disposition en une colonne, nom du troubadour comme titre, majuscule à chaque début de vers, retour à la ligne et exponctuation pour marquer les vers, une majuscule un peu plus grande pour le premier vers, marquage des strophes par un petit trait d'encre noire au-dessus du premier vers à gauche. Disposition visible au f. 197.

5e disposition en une colonne, une majuscule un peu plus grande pour le premier vers, retour à la ligne pour chaque vers en plus d'une exponctuation, majuscule non systématique au début de chaque vers, marquage des strophes par le premier vers non aligné sur le début des autres vers à gauche, nom du troubadour comme titre, justification du texte à droite entre 56 et 123mm[117]. Disposition visible aux f. 199-227.

6e disposition sur deux colonnes, nom du troubadour comme titre, retour à la ligne et exponctuation pour marquer chaque vers, majuscule systématique à chaque début de vers, marquage des strophes par le premier vers non aligné sur le début des autres vers à gauche, justification et espace entre les deux colonnes 33mm[118]. Disposition visible aux f. 410r, f. 414r, f. 415r.

7e disposition : un texte de prose sans justification. Disposition visible aux f. 419r, f. 451-452.

8e disposition sous forme de texte, pas de titre général mais sous-titre doublé par le nom du troubadour et le titre de la pièce l'un en-dessous de l'autre à gauche parfois précédé d'une accolade, vers marqués par exponctuation, marquage du début de la strophe par le premier vers non aligné sur le corps de texte à gauche, pas de justification à droite. Disposition visible aux f. 420-440.

Manchette : sigle du manuscrit en marge de couture en haut, la cote d'un ou plusieurs manuscrits avec no des folios contenant la même pièce que la pleine page est parfois annotée. Reliure par couture. Pas d'élément annexe.

III) Scription

Encre à écrire majoritairement de couleur noire pour les pièces, les commentaires, et le contenu des deux tables. Parfois emploi d'une encre plus claire couleur marron. Encre rouge pour rubriquer les titres de quelques pièces dans la deuxième section et quelques annotations marginales. Plusieurs copistes différents pour les poèmes :

[115] Folios témoins : (f.93r) et (f. 94r).
[116] Folio témoin : (f. 99r).
[117] Folio témoin : (f.199r).
[118] Folio témoin : (f. 410r).

1e copiste : écriture moderne en état de transition, attachée et penchée vers la droite, présence présence de *s* courts bouclés et de longs plus ou moins grands. [119] Relèvement de la plume assez fréquent. La lettre *p* est bouclée mais pas toujours. Les majuscules peuvent être plus ou moins travaillées et bouclées comme le *m*. [120] Écriture plutôt lisible. Écriture visible aux f. 46-47, f. 50-70, f. 72-82, f. 84-99, f. 100-108, f. 195, f. 197, f. 199-227, f. 328-457.

2e copiste : écriture moderne en état de transition, attachée plutôt droite légèrement penchée à droite parfois. Présence de *s* longs et courts bouclés. Queue des *p* non doublée à la différence de ceux du premier copiste. Écriture visible aux f. 1- 44, f. 150-194.

3e copiste : écriture moderne en état de transition très approchante des deux précédentes. Attachée, penchée vers la droite et très lisible. Queue des *p* doublée comme pour le 1e copiste. Présence de *s* courts bouclés et de longs en concurrence avec un *s* sous forme de *ꞩ* en fin de mot. Différence dans le collage et le soin des jambages des *m* et *n* : jambages non collés entre eux, présence d'espaces blancs entre eux alors que ceux des deux écritures précédentes sont généralement bien collés entre eux. Écriture visible aux f. 71 et f. 83.

4e copiste : écriture moderne en état de transition, attachée, droite et très lisible. Relèvement de la plume à fréquence moyenne. Écriture visible aux f. 48, f. 196, f. 198.

IV) Structuration

Structuration du manuscrit organisée en quatre strates chronologiques d'intervention.

1] Préparation de l'organisation spatiale du texte. La surface écrite s'étend jusqu'à 123 mm en largeur et 300 mm en hauteur par page pour les pièces, sans les corrections interlinéaires et les commentaires marginaux pour les folios du premier type (f. 1-324), jusqu'à 225 mm en largeur et 327 mm en hauteur par page pour les pièces, sans les corrections interlinéaires et les commentaires marginaux pour les folios du deuxième type (f. 325-457).[121] Nombre de vers fluctuant selon les dispositions.

2] Interventions des copistes : copie des titres, des tables et des poèmes.

3] Première interventions d'un commentateur ultérieur à la copie des pièces dans des manchettes toujours situées dans les marges de couture des rectos. Collation des manuscrits dans les marges de gouttières. Copie des parties de poèmes manquantes.

4] Seconde intervention du commentateur ultérieur. Commentaires littéraires, linguistiques, philologiques, traductions de mots dans les marges de couture. Rare traduction de poèmes entiers ou de parties dans les marges.

VI Contenu

Recueils de poésies de troubadours. Pièces poétiques versifiées. Les poèmes copiés en occitan médiéval. Commentaires dans les marges en français moderne.

Pas de mentions initiales ouvrant le manuscrit.

(f. 1-18) Table : « Table [sous forme de titre] des premiers vers des Poesies des Troubadours contenus dans le Ms. du Vatican N 3794. Copiée sur la copie que M le President de Mazaugues

[119] Voir par exemple la lettre *s* de *falsan* (f. 226v) 8e vers ou celles de *fals* et *fols* (f. 97r).
[120] Comparaison entre la majuscule *M* du (f. 226v) 26e vers et celle du (f. 333r) 1e vers de la 4e strophe.
[121] Folios témoins pour le premier type : (f. 71r). Pour le deuxième type : (f.435r).

en afaite a Rome aumoisdemay 1737 ».

(f. 19-48) Table : « Table alphabétique [sous forme de titre] des premiers vers des Poësies des Troubadours contenues dans le Ms. du Vatican N° 3794 désigné H ».

(f. 49) : « Poesies des Troubadours traduite en vers Italiens dans le Ms H [titre] »

(f. 50) Folqueto di Marsiglia : « Per deu amor ben sabez ueramen … » [version occitane] « Per die, amor, ben sapete ueramente… » [version italienne].

(f. 51) Bernardo del Ventador : « Non ez meraueilha s'eu cant'… » [version occitane] « Non è già merauiglia se io canto… »

(f. 52) Guilielme di santo Besidevio : « questa canzon'al mio giudicio e limosina d'Aluergnaca… » [version italienne]

(f. 54-55) Girard de Borneilh : « Aras con mauen dïeus mauit… » (f. 54), « Ben era doutz e plazenz… » (f. 55).

(f. 56r) Montainh Agol : « A'ab lo comde pascor… ».

(f. 57) Pere vidal : « Ben aia ieu qar soi cobrir… ».

(f. 58) Guiellm de salenic : « Tot en aital esperansa… ».

(f. 59r) Gauzelm faiditz : « Mais ai poinhat de far chanso… ».

(f. 60) Pere Milo : « A uos amors uueilh dire mon afaire… ».

(f. 61r) Ricart de berbezill : « A~~g~~ˢresi con le lesz… ».

(f. 62) Alegretz : « Ara pareisson uau bresec… ».

(f. 63) Arnautz Daniel : « Moutz braills e critz e sons e chantz e uoutas… ».

(f. 64) En. B. de bondeilhs : « Tot aissim pren con fai als assesis… ».

(f. 65r-67v) Arnaud Catalans : « Dieus uerais auos miren… » (f. 65), « Lan quan uinc en lombardia… » (f. 66r), « Anc per null temps nom donet iai… » (f. 67).

(f. 68) Guillelm Magretz : « Atretan bem tene per mortal… ».

(f. 69) Una donna de tolosa : « A canthar m'es daiso qieu non deuria… ».

(f. 70r) Pere Cardenal : « Gues de veruenhes far nom tueill… ».

(f. 71) Alegretz : Ara pareisson llaubre sec… ».

(f. 72r-74v) Pere Cardenal : « A totas partz uei mesel ab auareja… » (f. 72), « Quat son al refreitor… » (f. 73r), « Pes no me sui de mal dir chastiatz… » (f. 74).

(f. 75) Bernart del sirventes : « Manz seruentes don motz non failh … ».

(f. 76r-82r) Bertran del bord : « Maitolin ioglars mant lastruc… » (f. 76r), Ges non mi desconort… » (f. 77), « Rassa tan uersa e monta e pueia… » (f. 78), « Fuilhetas ges autres uergiers… » (f. 79r), « Fuilheta uos mi preiatz qe ieu chan… » (f. 80r), « Miec sirventes uueilh far dels reis amdos… » (f. 81r), « Ges fai nostre reis trianda… » (f. 82r).

(f. 83r-88r) Raimont de Tors de Marseilla : « Ar es ben dretz q(ieu) uailha mos chantars… » (f. 83), « Ar es dretz qieu chan e parlle… » (f. 84r), « Qer lauinen parcor… » (f. 85r), « A totz

maritz mande dic… » (f. 86r), « Bel erguilhos berenger… » (f. 87r), « Amics gauselm vi annatz en toscana… » (f. 88r).

(f. 89r-90r) Enfigera : « Bel preueire maior… » (f. 89), « Qan cug chantar ieu planc e plor… » (f. 90r).

(f. 91r-92r) Letrobaire de uilla arnaut : « Mal mon grat fatz seruentula… » (f. 91r), « Un seruentes nou qom chan… » (f. 92r).

(f. 93-94r) Enblacazet : « Gerra mi play… » (f. 93r), « Sel mals d amors mauzi ni mes noisens… » (f. 94r).

(f. 95r-96r) Durantz sartor de paernas : « Or talent hai qun siruentes enesc… » (f. 95), « Gerre trebaills uei et afan… » (f. 96r).

(f. 97r-98v) Bertran la lamanon : « De lareiuesqe mi sabon… » (97r), « Pueis chanzon far m'agensa farai un nou seruentes… » (f. 98).

(f. 99) Bonifaci de Castellana : « Era pueis yuerns es el fil… ».

(f. 100r) Montans Sartre : « Coms de tolsan ia non et qieus o priua… ».

(f. 101r) L'antehnet de Laguilhon : « Orai ieu tendut mon trabuc… ».

(f. 102r) Ensordell : « Non pueis mudar qan luecs'es… ».

(f. 103-107v) Genson : « Archauzes de caualaria… » (f. 103), « Vos qe amatz cuenda donna e plazen… » (f. 104), « Peire del puei litrobador… » (f. 105), « On Bernat~~z~~rtz grans cortezia… » (f. 106), « Amics priuatz gran gerra uei mesclar… » (f. 107).

(f. 108) : Ramballs di Vacheiras : « Si de far uersi hauessi miglior modo… ».

(f. 109r) : « Poesies Prov^{les} copiées sur le Ms du Vatican 3204 designé I [retour à la ligne] qui manquoient dans mes autres Recueils. »

(f. 110-154r) : « Table [titre] des premiers vers des Poesies des Troubadours [retour à la ligne] contenus dans le Ms. du Vatican N 3204 [retour à la ligne] copié sur la copie que M. le President de Mazaugues [retour à la ligne] en a faite a Rome au mois de may1737. »

(f. 155r-193r) : « Table alphabétique [titre en plus grosses lettres] des premiers vers des Poësies des Troubadours [retour à la ligne] contenues dans le Ms. du Vatican N°3204. designée I. »

(f. 194r) : « Poesies Prouensales du Ms. du Vatican N 3204 qui ne sont [retour à la ligne] point dans les aures Recueils que j'ay veus. »

(f. 195r-196r) Perdigons : « Cil cui plazon tut bon saber… » (f. 195), « Cil cui plazon tut bon saber… » (f. 196r).

(f. 197r-199v) En Bonifaci Caluo : « Ai sieus ~~sacor~~ sacor qem destreigna… » (f. 197), « Al Dieus sacoz quem destreigna lAlmors… » (f. 198), « Ges nom es greu sen uo sui ren prezatz… » (f. 199).

(f. 200r-227v) En Bertholome Gorzi : « Mout fort me sui l'un chant marauillatz plui… » (f. 200r-201r), « Pueis ieu mi feing mest los prims entendenz… » (f. 202r-203r), « Atressi com lo gamel… » (f. 204r-205v), « Totz hom q'en ten en ualor… » (f. 206r-207v), « On tal dezir mos cors intra… » (f. 208r-210r), « Mout fai sobreira folia… » (f. 211r-212r), « Vil monz fondes amarauilla gran… » (f. 213r-214r), « L'autrier quant mos sentia… » (f. 215r-217r), « Non lassarai q'en chantar non at enda… » (f. 218r-219r), « On hom plus aut es pueiatz… »

(f. 220r-221r), « Malais cel qui ma pres de trobar… » (f. 222r-223r), « S'ieu trobes plazer auendre… » (f. 224r-225r), « Jesu crist per sa merce… » (f. 226r-227v).

(f. 228) Peire de la Carauana : « Un siruentes faire… ».

(f. 229r) Titre : « Recueil [à la ligne] des Poesies [à la ligne] des Troubadours [à la ligne] Ms. K. »

(f. 230r-243v) Titre : « Table des 1ers Vers des Poesies Provencales du Ms de Modene [à la ligne] telle qu'elle se trouve dans ce Ms mesme qui estescrit en 1254 »

(f. 244r-253r) Titre : « Table Particulière [titre] des Premiers vers de Poesies provençales, lesquels [à la ligne] ne se trouvent point dans lla Table Genralle des dittes [à la ligne] Poesies. »

(f. 254r-324r) Titre : « Table Alphabetique [titre] des premiers vers des Poësies [à la ligne] Provençales du Ms. de Modene ».

(f. 325r-328r) Titre : « Piece copiées sur le Ms Ms de Modene designé K et qui [à la ligne] manquoient dans les autres Manuscrits ». .

(f. 328r) Girald de bruneilh : « + quier conseilh bella miga lamanda… »

(f. 329r) Ganselm : « Cer joi del tems ques floriz… ».

(f. 330r) Arnaut Daniel : « Chanzo doih mot son plan ep^{r}im… ».

(f. 331r-332r) Deode pradas : « D un bel desir que jois novels maduz… » (f. 331r), « Ben deu solatz esser maritz… » (f. 332r).

(f. 333r) Naimeric : « Toz hom que so blasma qe deu lauzar… ».

(f. 334r) Giraudos de salinac : « Tot en aital esperansa… ».

(f. 335r) La contessa dedia : « Fin joi me dona allegranssa… ».

(f. 336r-337r) Raimon delas salas demarseilla : « Anc se mauez tengut a non caler… » (f. 336r), « Nom puos partir de joi ni d'alegranssa… » (f. 337r).

(f. 338r) Rambaut daurenga : « Behs durs curs ez enz lausengiers… ».

(f. 339r) Miravals : « Ben sai qe per auentura… ».

(f. 340r) Guillems de cabestaing : « Anc mais nom fo semblan… ».

(f. 341r-343r) Ponz de capdoilh : « Ja tan non er hom pros… » (f. 341r), « Ges per la coindeta saison… » (f. 342r), « So complus vol edones plus coitos… » (f. 343r).

(f. 344r) Guillems debregedan : « Mal ofel dis be durgel… ».

(f. 345r) Dalfinet : « Del meig seruents ai legor… ».

(f. 346) Gillems figera : « D un sonet far… ».

(f. 347r-348r) Lo Dalfins : « Joglaret petiz artus… » (f. 347r), « Puois sai es venguz cardaillac… » (f. 348r).

(f. 349r-350r) Miravals : « Grans mestiers mes rasonamenz… » (f. 349r), « Fras no men· puosc plus tardar… » (f. 350r).

(f. 351r) Arnauz de cumenge : « Bem plai us usagel que cor… ».

(f. 352r) Turcs malets : « Ostraimenz deus tenc agrat… ».

(f. 353r) Garins : « Veillz cumunal plaides… ».

(f. 354r) Lo sordels : « Qan qeu chantes d'amor ni l'alegrier… ».

(f. 355r-356r) Ricas nouas : « Lo bels serminis magenssa… » (f. 355r), « Jan fort m'a grat del termini novel… » (f. 356r).

(f. 357r) Naimars Jordans : « Si tot mai estat loniamenz… ».

(f. 358) Savarisc de mauleon : « Gauselms tres jocs enamoraz… ».

(f. 359r) Nuget : « Cometreus voill reculaire… ».

(f. 360r-361r) Gauselms faidiz : « Dalfins respondez me sius plaz… » (f. 360r), « Bauzan car mavez enseingnat… » (f. 361r).

(f. 362r) Bernart del uentador : « Can lerba fresqel fueilla par… ».

(f. 363r) Naimeric de piguillan : « Daiso don hom a longamen… ».

(f. 364r) Nuc de saint circ : « Na Maria es genta eplasenteira… ».

(f. 365r) Perdigons : « Ben dizon sen mas chanzos… ».

(f. 366r-367r) Ponz de cap doill : « En lonor del pairen cui es… » (f. 366r), « Tuich dison qel temps de pascor… » (f. 367r).

(f. 368r-371r) Willems dela tor : « Plus qe las dompnas qu(e) aug dir… » (f. 368r), « Bonaventura mi veigna… » (f. 369r), « De saint Martin me clam asaint andreu… » (f. 370r), « Una doas tres e quatre… » (f. 371r).

(f. 372r) Girauz decalanson : « Cella cui am decor e desaber… ».

(f. 373r) Willems peire : « Eu chanterai degauz e voluntos… ».

(f. 374r) Lespenduz : « Sui non dirials faigh dolenz… ».

(f. 375r-377r) Lambertin de buvarel : « Ges de chantar nom voill geguir… » (f. 375r), « Toz mera dechantar gegiz… » (f. 376r), « Elcor mestai lamoros desirers… » (f. 377r).

(f. 378r) Cercalmont : « Per fin amor mes jauzire… ».

(f. 379r-380r) Palais : « Bem plai lo chantars e'l ris… » (f.379r), « Poreit fora se amidonz plagues… » (f. 380).

(f. 381r) Lovesques debasaz : « Cor poder saber e sen… ».

(f. 382r) Peitavin : « Ar voill que auzon li plusor… ».

(f. 383r) Tomers empalaisis : « De chantar farai una demessa… ».

(f. 384r) Nuc desaint circ : « Vescoms maisd'un mes ai estat… ».

(f. 385r) Toirafofols : « Membraria us del jornal… ».

(f. 386r) Rambaut de vaqueras : « Angles uro noel descort… ».

(f. 387r-389r) Garis dapcher : « Aissi con hom tralestam… » (f. 387r), « L autrier trobei lonc un fogier… » (f. 388r), « Mals albergiers di varada defen… » (f. 389r).

(f. 390) Girauz decalansons : « Tadet juglar// con protz preguar… ».

(f. 391r) Willems del baus : « Engui atort mi menassatz… ».

(f. 392r-393r) Palais : « Molt menoja d'una gent pautonera… » (f. 392r), « Un siruentes farai d'una trista persona… » (f. 393r).

(f. 394r) Lovesqes de Clermont : « Peire de maensac ges le reis no sen ria… ».

(f. 395r) Nasnarz dantravenas : « Del sonet denblacaz sui tant fort enveios… ».

(f. 396r) Blacaz : « Ben fui mal conseillaz… ».

(f. 397r) Ugo catola : « Nom pois mudar bels amics gen chantanz… ».

(f. 398r) Nisnarz : « Troys ressont en blacaz… ».

(f. 399r) Marches lanz e peire vidal : « Emperador avam detal manera… ».

(f. 400r) Peire Rogiers : « Tan non plou no venta… ».

(f. 401r) Rambaut de Vaqueras : « Bella tant vos ai preiata… ».

(f. 402) Nebles duisel e Gui duisel : « Gui eus part mon essienz… ».

(f. 403r) Enblacaz epeire Vidal : « Enpelicer chausez detres lairos… ».

(f. 404r-406r) Nuc desaint circ : « Antan fez coblas d'una bordeliera… » (f. 404r), « Ben avria oyas pas e vins… » (f. 405r), « Manenz foral francs pelegris… » (f. 406r).

(f. 407r) Rambals de vaqueras : « Tuich me soregon engles qe vos don saut… ».

(f. 408r-409r) Neble duisel : « En Gui digaz la qal penriaz vos… » (f. 408r), « Bernart di me folqet qom tient asage… » (f. 409r).

(f. 410) Peire Cardenal : « Gui non sai breton ribaivier… » (f. 410r), « Uerfols reing toscans elombart… » (f. 411r), « Eurrac trop piez qesiportava cherra… » (f. 412r-415r), « Clerc seson fait pastor… » (f. 413r), « Canson enrefertor… » (f. 414r), « Desirventes far soi aders… » (f. 415r).

(f. 416r) Papier de rajout : inc. « f° copier les Vies [biffure] et les Pieces ci après de ce Ms de Modene... » Expl. « la Vie de ferari da feirara et les Exraits qu'avoit faits les Poe Prov^{l} f 243R col 2 iq'an f 260 V col 2. »

(f. 417r) Papier de rajout : inc. « Le Modene [titre] Ms intit De[biffure] d'huomini filosofi e daltre persone sauic f°papa... » Expl. « nous devons rendre graces a Dieu pr les benefices ql ont donne de + morceau ne renplicq 3 f et est terminé + Explicinas dicta +. »

(f. 418r) Papier de rajout : inc. « Modene [titre en haut à gauche] Ms f° pblemes a 2 col Eso en 13et. Etent 260 f en Vel.ff. +… » Expl. « Hec sunt nexcptiones antionée iplori Repertorum. Peire d Alvergne. »

(f. 419r) texte de « Azzo VII. 1264 note moderne a la marge » *vida* de troubadour : Inc. « Maistre Terari fo dafeirara efo guillar et intendez meilh detrobar proensal chenegus om chefos mai enLombardia emeilh entendet Lalenga proensal esap molt be Letras escrivet meil chom del mond […] », Expl. « Emaistre Terari qa(nd) clera zoven sentendet enuna dona chat nom madona Jurgla e par cheladona fe el de molt bonas causas. Esan ven cheh fo veil pauc anava atorn mais cheh anava [mot bifé] atrevis ameser Giraut tacharmin et asos filz et Mifasian grand onor

elvesian oh+tera emolt lagulian ben elidonauan voluntera perla bontad delui eperlamor bef marchef dest. »

(f. 420r-422r) Girautz deborneill : « El mazanz desrejatz… » (f. 420r), «Enom par qom sia cortes… » (f. 420r), « Enom es dretz qechant nueilh… » (f. 420r), « Esinon grana sespics… » (f. 420), « E non cujei entre nos ams… » (f. 420v), « Cerqueu qe nom agrat dengan… » (f. 420v), « Esill faich son gentil… » (f. 420v), « Irai doncs enan… » (f. 420v), « Mas destretz men destoill… » (f. 421r), »Vers es qe samor me strais… » (f. 421r), « Edeus los enhais jauzir… » (f. 421r), « Ejagra clus cautz los matis… » (f. 421), « Irai doncs enan… » (f. 220v) « Epois auz iras chantador… » (f. 421v), « Masso capdeladarazos… » (f. 421v), « Veres qen matz affars… » (f. 421v), « Ops es gamics qui ben ama… » (f. 421v), « Mas eu sec soz ma(n)z… » (f. 421v) « Edoncs be deu esser servit… » (f. 422r).

(f. 422r-423r) Folqetz demarseilla : « Labor vlagues be foromais sazos… » (f. 422r), « Pero conosc d amor… » (f. 422r), « Qar sila deingna esroltar…. » (f. 422r), « Donpn esperança epaor ai devos … » (f. 422v), « Per qes peccatz amors sso sabez vos… » (f. 422v), « Mas ges pertan nomabants… » (f. 422v), « Greu fera nuls hom falzenza… » (f. 423r), « Cerge nora var qe vogues deuerzier… » (f. 423r), « Per deu amors be sabez veramen… » (f. 423r), « Fils for entrop mas sui men retengutz… » (f. 423r).

(f. 423r-424v) Naimeris depeguillam : « Amar mifai mal nongrat finamen… » (f. 423), « Qui suffrir sen pogues… » (f. 423v), « Efai le pauc desforz sso sabez vos… » (f. 423v), « Tot ma tornat confes… » (f. 423v), « Mas hanc non vi finamanza… » (f. 423v), « Non es vis qanc plus follamen… » (f. 423v), « Lissamen con lazimenz… » (f. 423v-424r), « Pauc noz dome nivol… » (f. 424r), « Cel qui sirais niguerriciab amor… » (f. 424r), « Es trai(n)gna men se destria pensar… » (f. 424r), « Daisso don hom ha longamen… » (f. 424r), « Degran forfaich gran venianza… » (f. 424r), « Nones esforz ni fai tan agrazir… » (f. 424), « Mais anlo fruc on ablas mans ateingna… » (f. 424v).

(f. 424v-425v) Gauselm faiditz : « Aissi comes meillz endona beutatz… » (f. 424v), « Som pogues partir son voler… » (f. 424v), « Ezes razos dels corals amadors… » (f. 424v), « Mas unas tals sazos cor… » (f. 424v), « Lo mals que trac mefora bels ebos… » (f. 425r), « Pero tel re sen hom vil… » (f. 425r), « Molt ha poingnet amors enmidelir… » (f. 425r), « Doncs dic qes folors… » (f. 425r), « Guidon desegnor pren… » (f. 425).

(f. 425v-426r) Bernartz deventadorn : « Damor vois dirai betan… » (f. 425v), « Abjoi mou louers el comenz… » (f. 425v), « Aquesta ma faich tan donor… » (f. 425v), « Besai lanoich qan midesvoilh… » (f. 425v), « Mas costumes que fols totz temps folleia… » (f. 425v), « Tan er gen servitz perme… » (f. 425v), « Totz temps volrei sa honor esos bef… » (f. 425v-426r), « Romes hom qi delei veia… » (f. 426r).

(f. 426r-427r) PeireVidals ; « Reis non ama valor… » (f. 425r), « Las eu saubi pauc deseremir… » (f. 426r), « Tant hai longament cercat… » (f. 426), « Meilz pagatz… » (f. 426v), « Estiers mon grat am totz sols percabah leis qenom deigna vezer mauzir… » (f. 426v), « Qan hom honratz torna engran paubeira… » (f. 426v), « Aissi con cel qui sadel veiriah… » (f. 426v), « Sieu fos an cort on hom tengues dredrettura demadop nasitot ses honebella… » (f. 426v), « Qan hom es en autrui poder… » (f. 427r), « Tot losegle uei sobre… » (f. 427r), « Non uoilh perdre los guizardos nils gratz… » (f. 427r), « Novoilh sobras dargen ni d aur… » (f. 427r), « Perso man lonbart conges… » (f. 427r).

(f. 427r-428v) Cadenet : « A qom dona ric coraje… » (f. 427), « Pero sitôt ses honrat… » (f. 427v), « Una donpn hai servia… » (f. 427v), « Son bon amic **foeu** hom eson seingner… »

(f. 427v), « Ges noc uidez qen ensenha… » (f. 427v-428r), « Pero chantan erizen… » (f. 428r), « Anz qem sauçis damor… » (f. 428r), « [+] guisso qe deu far… » (f. 428r), « Eais ams speruostre joven… » (f. 428r), « Denulla re non es tan granz careatz… » (f. 428r), « Si en trobava non conssairen blacaz… » (f. 428).

(f. 428v-429r) Nuc Frunerics : « Cuendas razos egaias plazenz… » (f. 428v), « Gen aissi uenz destreing esobrança… » (f. 428v), « Esi fol bosso qe sol esser gen… » (f. 428v-429r), « Noi ha cor fan serrat dorgoilh… » (f. 429r), « Edoncs eqem volon dir … » (f. 429r).

(f. 429) Peirols dalvergna : « Canos partra desei mos consiriers… » (f. 429r), « Molt voil samor mas qerre nol ausges… » (f. 429r), « Avero gan ses deve… » (f. 429), « Merces lai enosescai… » (f. 429v), « Lagran beutat delai eladrechesa… » (f. 429v), « Cora gem feçes doler… » (f. 429v), « R+ Deh sen tort farai esmenda … » (f. 429v), « Al gran joi mou mentas vez ecomenza… » (f. 429v).

(f. 429v-430r) Enponz decapdoill : « Si eu fi nidis nulla seço… » (f. 429v-430r), « Si con celui cha pro de valedors… » (f. 430r), « Humils efrancs efil saplei vasos alleial cor bona donna valenz… » (f. 430r), « Ezil razos edretz almen senblans… » (f. 430r).

(f. 430r-431r) Rambau**z** devasqeiras : « **Ja**no cugei vezer… » (f. 430), « Sais efols humils ez orgoillos… » (f. 430v), « Guerras niplaich no son bo… » (f. 430v), « Nuls hom eure no fail tan tost nimesave… » (f.430v), « Donpna besai simerces nom sacor… » (f. 430v), « Eram requier sa costumeson us… » (f. 430v-431r), « Nom agrad viernz nivascors… » (f. 431r).

(f. 431) Ramonz demiraual : « **Cerhona donsura**… » (f. 431r), « Vn plaich fan donpnas… » (f. 431r), « **E**ven aiah mesagers… » (f. 431r), « Quen no chan perautresen… » (f. 431r), « Pos ogan nom valc astius… » (f. 430v), « Per Arviur caric seingnorin… » (f. 431v), « Cauc val qui non es envejos… » (f. 431v), « Enamor haman tas leis… » (f. 431v).

(f. 431v-432v) Narnautz demiroill : « Bona donpna detotz dons aibs conplida… » (f. 431v), « Sim destreingnez donpna vos ez amors… » (f. 431v-432r), « Donpmna pergran temenza… » (f. 432r), « Donpna suis plazens suffrir ver vostre causimens… » (f. 432r), « Sileus volgues sas granz beutatz deiure … » (f. 432r), « Totz temps erjois permi coltz eservitz… » (f. 432r), « Auçit ai dir percheu sui conortatz… » (f. 432v), « Terra pot hom laissar … » (f. 432v), « Totz temps serai depreiar temeros… » (f. 432v).

(f. 432v) Guiduissel : « Amada vos hai lonjamen… » (f. 432v), « Dreg fora sitôt non es razos… » (f. 432v), « **G**etat maues desas clasmors… » (f. 432v).

(f. 433r) Ricautz deberbezil : « Sieu perlos fis amanz… » (f. 433r), « Totas las gaias sazos… » (f. 433r), « Aver coven eschazença… » (f. 433r), « Speraisso voill suffrir… » (f. 433r), « Gaissi ven bos appres delor… » (f. 433r).

(f. 433) Perdigos : « Los mal d'amor hai cu be… » (f. 433r), « Ben oioill mal cill affan… » (f. 433v), « Pero nosao qal nifassa oqal no… » (f. 433v), « Sim sint mespres qere nonsai… » (f. 433v).

(f. 433v-434r) Pere Rogiers : « Nosai don chant ecantars plagam fort… » (f. 433v), « Lesegles es aisso deuis… » (f. 433v), « Nuls hom del mon non ha prez vert… » (f. 433v), « Landatz qevos sapchatz tener… » (f. 433v-434r).

(f. 434r) Peire devalera : « Gui qamors don son voler… ».

(f. 434r) Guilelms açemars : « Mon ops ma debo cor retengut… » (f.434r), « **E** faram cassaiçir afforcs… » (f. 434r), « Trop enpuesc dire eretraire… » (f. 434r).

(f. 434) Guillem desaint Leisdier : « Bella donpna pos eu autra… » (f. 434), « Amada lai euolguda… » (f. 434v).

(f. 434v) Deudes depradas : « Ben aia amors par hanc mefes chausir… » (f. 434v), « Apenas sai quemsia mal mibo… » (f. 434v), « Jojos sui en ez hai mestier… » (f. 434v), « Amon amic qui fai meilz tot qan déjà demil baro qe hom auza niveia… » (f. 434v).

(f. 434v-435r) Albertet : « Gar qui befai non es dretz qecar uenda… » (f. 434v-435r), « Mais uoill estar totz temps plus sos qe legna… » (f. 435r).

(f. 435r) Girardon liros : « Alamia fe amors… » (f. 435r), « **E**nones ges valors nicortesia… » (f. 435r), « Auzatz laderiera chanso… » (f. 435r), « Nuls homnosap cheses granz benananza… » (f. 435r).

(f. 435) Rambauz daurenga : « Gesira sal deus naic anc… » (f. 435r), « Qanz ai en tal qe mil dolen… » (f. 435r), « Tals euz esser cortes entiers… » (f. 435v), « Molt es petitz donpnal tortz qeus hai serauzitz… » (f. 435v), « Garqui per aver vol mentir… » (f. 435v), « Ben ma naffrat ental uena… » (f. 435v).

(f. 435v-436r) Bertranz deborn : « Per qen pesa car mon estanc… » (f. 435v), « Sas pro tener amic… » (f. 435v), « Rassa rics hon qere nodona… » (f. 435v), « Nostre seingner **xo**monis… » (f. 435v-436r), « Ara sai eu deprez qals laplus gran… » (f. 436r).

(f. 346) Nucs desaint circ : « Nuls hom nosap damic troba perdut… » (f. 346r), « Epos dompres deissenduta… » (f. 346r), « Sieu uolia be lauzar… » (f. 346r), « Totz hom que folla senten… » (f. 436r), « Maspero peiz demort es… » (f. 436r), « Totz fis amics ha gran desauentura… » (f. 436v), « Valor miprez ni honor non atrai… » (f. 436v), « Ensavaric ges mamor non partria demon amic uerre qom men leisses… » (f. 436v), « Als bels captenemenz… » (f. 436v), « Atressi cunlacandela… » (f. 436v).

(f. 436v-437r) Peire raimon detolosa : « Sicom celui cha servit son segnor lunc tenps elpert per un pauc falimen… » (f. 436v), « Sima finamistatz… » (f. 436v-437r), « Ha francha ras corteis edebon aire… » (f. 437r), « Honramenz **ebes liescai**… » (f. 437r).

(f. 437r) Lanfrancs Cigala degenoa : « Estiers mon grat mefan dit vilanage… » (f. 437r), « Rotic eugel pos lotraitz plaideia… » (f. 437r), « Tant franc cors dedonpn hai trobat… » (f. 437r).

(f. 437) Naimeris debel enoi : « Nuls hom nopot conplir adrechamen… » (f. 437), « Cel qui promet ason coral amic… » (f. 437v), « Pos aissim venz temors… » (f. 437v).

(f. 437v-438r) Ensordel : « Aitan ses plus viu loms qan viu iauz enz… » (f. 437v), « Ganbe malbre en**mon** ric pensamen… » (f. 437v), « Lai ansveire guillem man ses bistenza… » (f. 437v), « Donpna tot essamenz… » (f. 437v), « Meraueill me conegus honratz bars… » (f. 437v-438r), « **L**i ars qauint anz nofai comenzamen defar rics faitz abgauz donan men… » (f. 438r).

(f. 438r) Peire Premon : « **Prende**u estar ses gran joi totz tenps mais… ».

(f. 438r) Ricas novas : « Equi pertir sobrelauzors desa donpna fo anc mentenz… » (f. 438r), « Cieus dic lauzors veras adrechamen… » (f. 438r).

(f. 438) Guillems delator : « Cero sun dei conortar… » (f. 438r), « Qan hom regna vas celui falsamen… » (f. 438), « Hom nodeu aisso seguir… » (f. 438v).

(f. 438v) Peire guillem : « Molt mabelis qim ha bella paria… » (f. 438v), « Deconqerre fi prez entier… » (f. 438v), « Epos aitals conosc qes ma razos… » (f. 438v).

(f. 438v) Bernartz delabarata : « Avar envers engres tiran senen… » (f. 438v), « Caz ses sois beneferm esegura… » (f. 439r).

(f. 439r) Bernartz : « Totz dos deu esser merceiatz… ».

(f. 439r) Guillems debregadan : « Creis chastellans vos vos mi volvermuir… » (f. 439r), « Arvoill un sirventes far… » (f. 439r).

(f. 439r) Guilems figera : « Gar cel qui promet… ».

(f. 439r) **Ros**tains demerges : « Li asai sim part delei nim vir aillor… ».

(f. 439) Montagna agout : « Guivol esser agradanz niplazenz… » (f. 439), « Bendevon liamador… » (f. 439v).

(f. 439v) Lofabre dusses : « Locs es qom sedeu alegrat… ».

(f. 439v-440r) Guillems rauols : « Gui faill enun senblan fai qe en plus faillis es tenps qan auria lezer… » (f. 439v), « Laissatz mera dechantar… » (f. 440r).

(f. 440r) Ponz Barba : « Sirventes non es leials… » (f. 440r), « Nonha tan poder ense… » (f. 440r).

(f. 441r-444r) Enbonifaci Caluo : « Tant autam domnam fui amar… » (f. 441r), « En qer cal sui chanz esolatz… » (f. 442r), « I mout a que sovi nenza… » (f. 443r), « Ai dieus sacor qem destreigna… » (f. 444r).

(f. 445r) La tencon den Helias e deson cosin : « Helias a son amador… ».

(f. 446r) Guillems desaint Leider : « La grieus desir que solom far doler… ».

(f. 447r) Guillems ademars : « Anc queran vai recazivan… ».

(f. 448r-450r) En la franc cigala : « Si fo dela ciutat de gensa gentils hom esavis e fo juties e caualiers ma uida de uitie menaua… » (f. 448r), « Di maire fillia de dieu… (f. 449r), « Ges tu non vei con hom guidar si deia… » (f. 450r).

(f. 451r-452r) Plusieurs *vidas* sans titre : Inc. « Albertets Caillo si fo un joglars dalbezet… », expl. « E fez siruentes nias el nom isoi de la soa en contrada… ». Inc. « En Bertholome Zorgi si fo un gentils hom de la ciutat de Venize.», expl. « Il sen anet i Venise o sien comun lo mandit ver Chastellian a un Chastel qi ~~ue~~(n) appellat Coron e la el finit. ». Inc. « Lo Monges de Montaudon. Cuois Peire d Alvergne azantat dels trobadors qui son pasiat cantarai al mien ascien… », expl. « E fai ce tal be chantar. Don ron es sols xxx pars. 2 veila des paubre suffren. ». Inc. « Harnaut Daniel sont set qua sa vida ven n(o) chantet. Mal uns motz com no(n) enten… », expl. « Non uol sos chans un caguillen. ». Inc. « Entre Noletal Catalans que far sonez beuez e plans… », expl. « Si no(n) fot pel negre engnimen. ». Inc. « En novens Arnauz de Marvoill quadez lous dauol escuoill… », expl. « quades clamon **me** sei oill on plus chanta laiga enseissen… ». Inc. « Sail Descol es lo deses… », expl. « Ab un fals ca(n)tar per presen. ». Inc. « E lonsens es Ziraus lo ros que sol vivre dautrui chansos… », expl. « del ++ nanfos que lavian faiz de nien. ». Inc. « E lo donzens sera Folquez de Marseilla uns Mercaders… », expl. « Et anz ++ qe fo per uer ques perjuret son escien. ». Inc. « E lo trezes es mos veris En Guillems Moyses mos cosis… », expl. « **ses** totz perjuratz mesquis danzels vielz sarbatz **lonc** aren. ». Inc. « Peire Vidals es dels derres … », expl. « Non ac puois m(em)bra(n)sa ni sen. ». Inc. Guillems de Ribas es lo quinz que es malvatz… », expl. « Quatre tan gan++ uns pins sei oill senblan esser dargen. ». Inc. « Ablo sezesme jagra pro lo fals Morges de Montaudon… », expl. « 2 can anc ges vers chansons degra hom tost leuer al ver. ». Inc. « Nazalais de Porcairagues si fo de

Lencontrada de Monpellier… », expl. « si sabia trobar e fez de mantas bonas cansos. ». Inc. « Pierre de Maensac si fo salverne de la terra del Dalfin Paubres cavaliers et ac un fraire… », expl. « Tort fo adregs om e de bel solatz e fez avinez cansos de sons e de motz e bonas coblas de solatz. ». Inc. « Peire Carinal si fo de Veilac de la suitat del puei nostra dompna… », expl. « Miquel ai ~~p~~aquest siruentes feritz en la ciutat de Nemze et aqui son seritz de los sieu sirventes. ».

(f. 453r) Nuc de saint circ : « Seingner coms non uscal esmaiar… ».

(f. 454r-455r) Peire Cardinal : « Aissi com hom planh son filh o son paire… » (f. 454r), « Et aquel caiva son sen… » (f. 455r).

(f. 456r) Richartz de berbesilh : « **Gauc** sap damor qui merce non aten… ».

(f. 457r) Enrambautz de belioc : « An pere merelo conort deh salvatge… ».

VI) Histoire

Commanditaire et premier possesseur : Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye. Le recueil est acheté après mort, pour la bibliothèque du roy et conservé avec les acquisitions de la bibliothèque des français, sous la surveillance de M. Bréquigny membre de l'académie française. Probable consultation du manuscrit par l'abbé Millot à la même période puisque celui-ci a récupéré des notes et des brouillons de La Curne concernant son travail de collation et d'étude des troubadours.

VII) Bibliographie

Chabaneau. Camille. *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil -Gallaup/ publiées et annotées par Camille Chabaneau*, Paris, Maisonneuve frères et Leclerc, 1886.

V) Contenu

Recueils de poésies de troubadours. Textes poétiques versifiées, quelques textes de prose. Poèmes copiés en occitan médiéval, quelques traductions de prose ainsi que des commentaires dans les marges en français moderne.

Premier folio non numéroté : « BL. 1639» ; « Recueil des Poesies des Troubadours Mss. ~~M. N. O~~ L.R. [en gris, rajoutées par un relecteur] » ; « 421 feuillets + 48 fl ajoutés à la fin de ce recueil et comprenant les fl suivant 13bis 13tes Mars 1884 [en gris]».

Quatrième folio non numéroté : « Copies des Poésies Provencales du Ms de S Laurent de florence Pluse ° 41 N 43$^{desgine\ ~~M~~\ L}$ qui manquoient dans les autres Mss que j'avois veus ».

(f. 2r) Titre : « Copes des Poesies Provencales du Ms des lausent de florence Pluts 41 N 43 $^{desgine\ biffure\ L}$ qui manquoient dans les autres Mss que j'auois veus. »

(f. 1r) Papier de rajout : « Pieces du Ms. des Poe Prov de la Biblio des Laur^{ent} de Flor^{ce} Plus 41 N 43 designé [rature] L »

(f. 2) Arnaut Daniell : « Los brais els critz… ».

(f. 3-4) Folquet de marseilla : « Ab qan gen venz e ab qant pauc d a fan… » (f. 3), « E chantar m'aven a menbran… » (f. 4).

(f. 5-6) Naimeric de Pepugnan : « Si eu fui de dura condansa… » (f. 5), « Can que fezes vens ni chanzon… » (f. 6).

(f. 7) Perdigon d'Alvernia : « Estat avrai qem bon es per non vi… ».

(f. 8-9) Jovan d'Albuzon : « Donna de chantar ai talen… » (f. 8), « En Niccolet d'un sognie quieu sognava… » (f. 9).

(f. 10) Guilliel de Montangnagol : « Non esterai per ome qem cas ti…. »

(f. 11) Lanfranc Cicala : « Ges non sui forzaz que chan… »

(f. 12) Titre : « Copie des Poesies Provencales duMs de s Laurent de Florence Plutes 41 N° 42 designé LM qui manquoient dans les autres Mss que j'avois veus. »

(f. 13) Papier de rajout : « Piece du Ms de Florence ».

(f. 14-15) Girautz de Bornelh : « Tals gen prezi che sermona… » (f. 14), « Gen mestava e suan e en paz… » (f. 15).

(f. 16) Guilielm Anchier : « Vera mercè e drectura sofranh… »

(f. 17) Girardon lo Ros : « Era parva sages de cortesia… »

(f. 18) « Sans nom d'Auth ». : « Al cor me stap lamoros desirers… »

(f. 19) Autre section : « Tout ce qui suit me semble estre des Pieces ou des Fragments detachez de divers Autheurs… », « Mout home son qe dizon qan amicx… » (f. 19r), « Ara agues eu do(m)pna vostra beutatz… » (f. 19v), « Anc al temps d artus mi d ara… » (f. 19v-20r), « Javare anc a merchat… » (f. 20r), « Se le stranqer mi o tons sap trobar… » (f. 20), « Cavaire pois bos iuglars es… » (f. 20v), « Amics ferraiti del marqes dest [effacé] pvan… » (f. 20v-21v), « Sens mon apleg non vaugni sens mal lima… » (f. 21v-22r), « De vos mi rancur compaire… » (f. 22), « Ja hom pres ni deseritat… » (f. 23r), « Pes comeschiu nuls per ns mondas mans… » (f. 23r), « Sieu dic lo ben e om nol mi ves faire… » (f. 23), « Alcum naesci entendedor… » (f. 23v), « Mas falh qi blasma e encolpa… » (f. 24r), « Pui adonar non si vol apeza… » (f. 24), « Domes truob qe (per) amistat… » (f. 24v), « Domes truob qe van rebuzan… » (f. 24v), « La primiera de totas la vertütz…. » (24v-25r), « En aisi com cortesia… » (f. 25r), « Per fol tenc qi sa conpain ha… » (f. 25r), « Per fol tenc qi longa via… » (f. 25), « Tortz trops es mals en aissi certamens… » (f. 25v), « Nuls hom tan ben non conois son amic… » (f. 25v), « Le savis dic qom non deu per senblan… » (f. 25v-26r), « Vers es qe bona causa es… » (f. 26r), « Arars pucs ben conoiser certamen… » (f. 26r), « Torz trop es mals e qi lo trop non pez… » (f. 26), « Moutz hom es trobi de mal plag… » (f. 26v), « Anc per ioic non vi far son pro… » (f. 26v), « Domes vei rics e a bas taiz… » (f. 26v), « Sieu ben planges als pecx des conoisens… » (f. 27r), « Ab son amic si deu hom conseilar… » (f. 27r), « Qui a richeza e non val… » (f. 27r), « Anc non fo homs tan savis ni tan pros… » (f. 27), « Domes trobi di gros entendimen… » (f. 27v), « En aisi com en gazaingnar… » (f. 27v), « Domes trobi qe ab cortes parlar… » (f. 27v), « Domes trobi qe son de vil natura… » (f. 27v-28r), « Autresi ven hom paubres en auteza… » (f. 28r), « Maior fais non pot vos tenir… » (f. 28r), « Quascun iorn trob plus dezauenturos… » (f. 28), « Doiz maistres deu estar… » (f. 28v), « Una decretal vaill faire… » (f. 28v), « Qui per bon dreiz si

part damor… » (f. 29r), « Domes trob fort ennamoratz… » (f. 29r), « De donpnas druideras ia… » (f. 29r), « Si alcuns vols la so(m)ma aver… » (f. 29), « Mal fai qin claus ni enserra … » (f. 29v), « Conoisensa vei perduda… » (f. 29v), « Bontaiz damic e de sengnor… » (f. 29v-30r), « Aoncs amics qi non o fa parven… » (f. 30r), « Domes a trobi raiz aitals… » (f. 30r), « Homs qant es per fos gag pres… » (f. 30), « Dieus non laissa mal a panir… » (f. 30v), « El mon non a donna qab gran valensa… » (f. 30v), « Entre douzor e amor sui mes claz… » (f. 30v-31r), « Non truob qin ren mi reprenda… » (f. 31r), « Vilans dic qes de sen issuz… » (f. 31r), « Tals conois busqen autrui huell… » (f. 31r), « Or es venguz ter mins e sapsons… » (f. 31), « Venguda es la sazons… » (f. 31v), « Trop val en cor bells escontars… » (f. 31v), « Si gais solaiz ab bels ditz… » (f. 31v), « Tals lauza dieu e salmenra… » (f. 31v), « Amics non es homs si non par… » (f. 32r), « Aitan con hom esta ses pensamen… » (f. 32r), « Qui evit esser (per) promettre fort pros… » (f. 32), « Qadauns deu son amic enantir… » (f. 32v), « Parages es cortezi e mezura… » (f. 32v-33r), « Nuls homs non deu tardar de far son pro… » (f 33r), « Quil segles (per) leu non es pas ben senaiz… » (f. 33r), « Fes es perduda entra la gens… » (f. 33r), « Greu trob om natural sen… » (f. 33), « Qan hom ves de seignor… » (f. 33v), « Hom deu gardar so qe a gazamhat… » (f. 33v), « Ab los iauzenz deu hom esser ioios… » (f. 33v), « Que malgrat naia qi la costuma ymes… » (f. 33v-34r), « Breumen conseil a qi pren aegimenz… » (f. 34r), « Cavalier puis vol savesta… » (f. 34r), « Anc non conqis hom valen gran lauzor… » (f. 34r), « Nuc de sain sire// Qui vol terra e prez conqerer… » (f. 34), « Ges li poders nos parron pingual… » (f. 34v), « Lo sen volgra de salamon… » (f. 34v), « Seu sabes tan ben dir com voler… » (f. 34v), « De hom fol ni desconoiscen… » (f. 35r), « Cels qi vol en terra lauzors… » (f. 35r), « Nuls hom non sap d amic tro la perdut… » (f. 35r), « Dompna sieu vos clamei a mia… » (f. 35), « Ben es nes cis e desaventuros… » (f. 35v), « Ben volgra aguessem um segnor…. » (f. 35v), « Bella donpna car anc fui vostre druz… » (f. 35v-36r), « Tot temps vivrez car hom non volgria… » (f. 36r), « Segner en co(n)s eram digaz… » (f. 36), « Nuls hom non deu damic ni de segnor… » (f. 36v), « Ca menzonza voill ab vertat cobrir… » (f. 36v-37v), « Gia non cugei qe ma portes ogan… » (f. 37v-40r), « Ben magrada e mabelis… » (f. 40r), « Bem mevaveil den sordel e de vos… » (f. 40r), « Venguz el tens com lausa la folia… » (f. 40v), « Una géns es qes daitan fort poder… » (f. 40v), « Ei don (per) conseill al zelos… » (f. 40v).

(f. 41-42) papier de rajout : Inc. « Avis que j'ai envoyé deux fois en Angleterre au sujet de la Piece franc du Roy Richard … » Expl. « garde celuy ou celle de qui je me reclame et pour qui je fus prisonnier, je ne la + pas a cause de celle de chartres la Mère de Louis. »

(f. 43r) Autre section : « Com plus la garda fa maior folor… » (f. 43r), « Ben meravill da qest segle dolen… » (f. 43r), « Quant paubre hom lor enblat un lezol… » (f. 43r), « Ben voudria sesser poguez… » (f. 43r), « Debenaut poit hom bais cazer… » (f. 43), « Quant hom ai mais de valensa… » (f. 43v-44v), « Gioglaret qant passaretz… » (f. 44v-45r), « Eu voria star ioven e viver iauzen… » (f. 45r), « Mout mabellis qi ma bella paria… » (f. 45), « Non sab qes fai fols gilos es perduz…. » (f. 45v), « Pes per gabes ni per menassa… » (f. 45v), « Seigner savarix tibaut vos a faiz peigner… » (f. 45v), « Altretan leu pot hom regnar a cortesia… » (f. 45v-46r), « Qui vol conqerir prez verrais… » (f. 46r), « Mes duna ren mer vengutz pensamen… » (f. 46r), « On hom plus vei ni en saia… » (f. 46r), « Per auzir e per entendre… » (f. 46), note : « Copiasto da me Ant°. M[a]. Biscioni dal Codice 412. dl Bancs XXXXI. della Laurenziana : e finito q(ue)sto di es. d'o(cto)bre 1739. Laus Deo. » (f. 46v).

Folio non numéroté post (f. 46) : « Pieces des Ms du Marquis Riccardi a Florence desginé N qui manquoient dans mes autres Recueils. »

(f. 47-53) Table : « Ms. du M[d] le Mq[s] Ricardi »

(f. 54) Tenso : « Laltrier fui accalaon… »

(f. 55r-58) Balada : « Quant escavalcai Lautrer… » (f. 55), « Moste m'an li semblan q(an) madona'm fai… » (f. 56r), « Damor mestera beli egent… » (f. 57-58)

(f. 59) Tenso : « Monge eu uos demant de dos plaz cortes… » (f. 59r), « Don(n)a vo mavez (et) amors… » (f. 60-62).

(f. 63-64) Aimiricus : « Si sofrir sem pogues… »

(f. 65-67) Folchetus : « Per millor clam vos faz… » (f. 65r), « Chantan volgra mo(n) coy allegr(ar)… » (f. 66-67).

(f. 68) Tenso : « En Maenard uos ab sanbuda… »

(f. 69-70) Nuc : « Qant lo dreiz te(m)ps ven gaban enden… »

(f. 71) Tenso : « Dalphin respondes moi si us plaz… »

(f. 72r) pièce sans titre : « Na maria es gent e plansentera… »

(f. 73r-74r) Naruat : « Ar vei vermeilz vers blaus bla(n)cs egrox… »

(f. 75-77) pièces sans titre : « Upos deus la messa en tal carreia… » (f. 75), « Donna mesaz en sui… » (f. 76r), « Bo(n)na dona vre(n) p(on)z fo triaz… » (f. 76), « Home val plus ccoblas ne artexos… » (f. 76v), « An acarenza albel cors avenenz… » (f. 77).

(f. 78-79) Te(n)zo(n) : « Segner iaufre no(n) songes musador… »

(f. 80-82) Rambaut de Vagten : « Jan cuidei vezer… »

(f. 83-87) Ganzelus : « For chausa es e tut lo mager dan… » (83r-84r), « Ben fora contra la fan…. » (f. 85r-87v).

(f. 88-89) Raimondus : « Car vos am tant cel adamenz… »

(f. 90-93) Petrus : « A lei no(n) val forza no engeng geu gera… » (f. 90r), « Jainz bon torneiz ai bastit… » (f. 91r), « Si tot lestius es bel (e) gent… » (f. 92r-93v).

(f. 94-95) Perqlus : « Car no ma belis solaz… »

(f. 96-98) Zirardus Brunelus : « Sera sentis fidels amicx… » (96r-97r), « On plus la uoil mens laver… » (f. 98).

(f. 99-) Girardus : « Sis sienç oplas aturs noi val… » (99r-100v), « E tu iat fais cognoscens… » (f. 101-102r), « Jes li podes nos parto(n) parto(n) per egal… » (f. 103r), « Qui uol congrer prez verrais… » (f. 104r-105r), « Jam hom pis ni des heritaz… » (f. 105r-107r), « Genidas razos e nouellas plaisenz… » (f. 107r -109v), « Aisi con cel gi a(n)c no(n) ac co(n)sue… » (f. 110r-111r), « Or sai qe(m) uengut aliorn loe(n)… » (f. 112r-113r), « Nulh hom no(n) pot co(m)plir

adreitamen… » (f. 113), « Un esribot farai d'o soi a(per)ceubuz… » (f. 113v-114v), « Qanque nuls hom pardure dpache + lau…. » (f. 115r-116v), « Pos tan uolon tot saber… » (f. 116v), message du copiste : « Qualche spazio che si troverà in queste copie disponde dall'essere il codice mangiato dalle tarme, esso(n) non inselli// asibile… »

Folio non numéroté : « Poësie Prov^les copiées sur le Ms chigi N. 2348 + designé O + qui est l'original de celui du Chanoine Ricardi [titre en haut de page] » ; sur papier de rajout collé au folio : « Na Il faut joindre a ma Ta. G(e)n(er)aleles Pieces qui ont esté laissées en blanc dsle Ms du Chanoine Riccardi designé O copiées sur le Chigi. »

(f. 117-119) Table des matières : « Table des poesies prouençales du Ms de M le Chanoine Richardi a florence designé O rangées suivant l'orre ou elles sont dans le Manuscrit. »

(f. 120r) Titre de table: « Pieces des Mss de Ms^er Chanoine Riccardi e Florence + et de la Bibliothe^que ochigi a Rome N° qui en est l'Original designes O qui manquoient dans mes autres Recueil. »

(f. 121) Table des matières : « Pieces [rature] copiées sur la Copie que M de Mazaugues a faire des Poe Prou. du Ms de M le chanoine Ricardi marque O »

(f. 122r) Inscription : « N^a apond en iuscoera d une table des M vers ceux de la copie du Ms O il faudra consulter les pieces mesmes pour savoir si les 1e vers sont designe par lai de la chanson dons le vers suivant est le com(m)encement [première main] PS ce 1e vers est le com(m)encement de la piece dont quelques couplets en fragments ont estes extraits [deuxième main] » ; « N^a mettre un O a la marque de ttes ces pieces et un ds + que les R + titres des pieces marqu^ées qls sont en rouge [entouré en bas de page.] »

(f. 122r) Inscription sur un papier de rajout : « Poe Prov. Ms O. [à la ligne] N^a ds la piece 9 9 qui com(m)ence dols sui gerisai doublet du chanoine Riccardi + on lit au Ms Chigi sur lequel il a esté copié Petrarcsa a la marge de ces vers Qant sui ses lei die a lei ant bel mots cequi manqu^ait qls ont esté imitez par de Petrarq^ue. »

(f. Post-122r) Inscription sur un papier de rajout : « N^a Il faudra insérer ds ma Table des 1ers vers des Poe Prov^le ceux des Poesies des Mss N et O dont il y en a desja qlques uns qui y ont estés mis. »

(f. Post-122) Inscription à l'envers sur verso de folio vierge non numéroté : « Il faudra recuelllir ici ici avec Razon et 2 sirventes de Bertran de Born ces 3 feuilles tirées des Ms du Roy 7225 . fol 1791 Ar^at 781 et a costé fol 90 V et au 793 q^ue j'ai ici placez pa(r)mi les Pieces de Beolen de Provence p^ar les confreres sur les Ms [biffure] Vatican 3204 ».

(f. 123r) Message philologique : Inc. « Le Ms de M^sr de Mazaugues a esté copié par lui sur un Ms du M^r le chanoine Riccardi de Florence en date de l'An 1594 le quel est 4° sur velin et contient 288 pages chiffrées… » Expl. « J'ai conferé et corrigé sur le Ms Chigi les Pieces copiées par Mr de Mazaugues sur le Ms Riccardi du chanoine Riccardi que j'ai jugé en estre la copie, et j'ai désigné par O les Pieces que j'ai tirées des uns et des autres. »

(f. 124r) Inscription : « La Piece Ben Volgra Reis fos devis la 184 du Ms 0 avec la Rason qui la precede est dans une copie du Ms. D après la Piece 789 »

(f. 125r) Inscription philologique: « Copie d'une Preface du Ms des Troubadours de la Bibliotheque de M^{r} le chanoine Ricardi de Florence faite sur une Copie de M^{r} deMazaugues » [Titre] ; inc. « Questo libro fatto copiare da uno di M. Marcello Adriani in carta Pec^{a}. Di Caratt^{re}. assai antico ; et rivedicto et corretto da me cum molta fatica prego ciascuno a chi perverra nelle mani dopo me a tenerlo in preggio… » expl. « si come e intervenuto a me Piero di simon et Nero con molta mia satisfatione, quando nou fusse per altro, per molte voici che sono in dante et negli altri buoni autori di que tempi ; et la maggior mia fati~~sca~~^{ca} e stata nel trovare i libri et nel correggerli. »

(f. 126) Partiment d'en Sordel et d'en Bertran d'Alamanons : « Bertrand lo joi de dompnas e d'amia… »

(f. 127) Coblas D'en Granet : « Pos al Comte es uengut en Corage… »

(f. 128-133) En Sordel : « Bel mes ab uos leugies de for… » (f. 128r), « A xn^{An} plus creis dompnal desireis… » (f. 129r), « Do(m)pna al meill ~~ses cor uaire~~ om pot pensar… » (f. 130), « Entre dolsor ez amar sui fermatz… » (f. 131r), « Lai an peire Guillem man ses bistenza… » (f. 132r), « Ai ta(n)t ses plus uiu ho(nc) qan uiu jauze(n)z… » (f. 133r).

(f. 134r) Tensons d'en sordel et d'en Montan. Rx : « Ben meraveill com negus honratz bars… ». (f.135) En sordel : « A Lei puesc ma morte demandar… » (f. 135r), « Ben deu esser bagordada… » (f. 136-139), « Lai al comte mon segnor uoill pregar… » (f. 137r), « Qui bes me(m)bra del segle q'es passaz… » (f. 138r).

(f. 139-144) Arnautz de Miroill : « Vi co(m) li peis an ~~ni~~ in l'aiga lor uida… » (f. 139r), « Vim destregnes dopna uos ez amors… » (f. 140r), « Molt eron dolz mei co(n)sir… » (f. 141r), « Lensagname(n)tz el prez e la ualors… » (f. 142r), Aissi co(m) cel q'ama e non es amaz… » (f. 143r), « Anc uas amor non poc res contradire… » (f. 144r).

VI) Histoire

Commanditaire et premier possesseur : Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye. Le recueil est acheté après mort, pour la bibliothèque du roy et conservé avec les acquisitions de la bibliothèque des français, sous la surveillance de M. Bréquigny membre de l'académie française. Probable consultation du manuscrit par l'abbé Millot à la même période puisque celui-ci a récupéré des notes et des brouillons de La Curne concernant son travail de collation et d'étude des troubadours.

VII) Bibliographie

Les Archives de littérature du Moyen Âge (ARLIMA) : <https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>

CAMPS, Jean-Baptiste, « L'histoire externe des chansonniers des troubadours en France du XVIe-XVIIIe siècle » dans Courouau, Jean-François et Luciani, Isabelle (dirs.)*, La réception des troubadours en Provence, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garniers, 2018, p.25-82.

CARATY, Laure-Anne, « La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans les chansonniers de Sainte-Palaye », dans Barberini, Fabio et Talfani, Camilla (dir.) *Trans-*

mission : création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan, Turnhout : Brepols, 2022, p. 191-214.

CHABANEAU. Camille. *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil -Gallaup/ publiées et annotées par Camille Chabaneau*, Paris, Maisonneuve frères et Leclerc, 1886.

GOSSMAN, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: the World and the Work of la Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press, 1968.

JEANROY, Alfred, *bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, H. Champion, 1965.

MARTIN, Henry, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal. Tome troisième*, Paris, Plon, 1887.

MEYER, Paul, « *Archive des missions scientifiques et littéraires* » dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1874, 35, 164.

VINCENTI, Eleonora, *Bibliografia antica dei Trovatori*, Milan et Naples, R. Ricciardi, 1963.

Notice du ms. 3097

I) Signalement du manuscrit

Ms. Paris. Arsenal. 3097, siglé recueil **L** à **R**; dimensions (h×l×E en mm[122]) ≈ 395×265× entre 70 et 80mm,[123] 475 folios. Manuscrit contenant les recueils **L**, **M**, **N**, **O**, **P**, **Q**, **R**, et datant de la deuxième moitié du XVIIIe siècle après 1742 (date de fabrication du papier en Auvergne à Riom [Thiers]). Le recueil **L** a été copié sur le chansonnier **U** actuel (ms.Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 43) ; le recueil **M** sur le le chansonnier **P** actuel (ms.Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei, XLI, 42) ; le recueil **N** sur le chansonnier **Q** (ms.Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909) ; le recueil **O** sur le chansonnier **F** (ms.Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiani, L. IV. 106); le recueil **P** sur le chansonnier **O** (ms.Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3208); le recueil **Q** sur le chansonnier **L** (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3206) ; le recueil **R** sur le chansonnier **H** (ms. Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 3207).

II) Description matérielle

Support : papier beige clair plus ou moins épais selon les folios. Présence de vergeures et fils de chaîne ≈ 10 par folio et 25/26mm entre chaque fil.[124] Plusieurs attestations de filigranes.

1e La grappe de raisin. Hauteur : 56mm.[125]

2e I J fleur de lys CVSSON auvergne en deux cartouches. Dimensions de la grande cartouche h×l : 11×150mm. Dimensions de la petite cartouche h×l :13×79mm. Hauteur du J : 32mm. Hauteur de la fleur: 23mm.[126]

3e M,O,V,L,I,N,D,E dans une première cartouche. B, cœur, R,I,B,E,R,O,L,L,E,F dans une deuxième cartouche. Du papetier Riberol(l)e(s) A à Riom (Thiers). Dimensions de la petite cartouche h×l : 11×82mm. Dimensions de la grande cartouche h×l :12×129 mm.[127]

4e Filigrane non identifié précisément. La structure encadrante rappelle le chapeau ecclésiastique. Il contient un écu surmonté d'une croix où figure un petit dragon ou ondoyant en pal ; armoiries probables d'un membre de la famille Colbert selon la bibliographie. Dimensions h×l : 77×47mm. [128]

5e A, quatrefeuilles, M en cartouche. Monogramme des papetiers A. Malmenaide. Dimensions h×l : 14×66mm. [129]

6e Filigrane aux armes de Pomponne. Dimensions en mm h×l : 103×79 mm.[130] Le filigrane peut apparaître avec une cartouche en dessous.

- 1e cartouche : G, cœur, A, V, R, I, C, H, O, N. Nom et marque du papetier Geneix Aurillon / Aurilhon ou Orilhon de Riom (Thiers). Dimensions de la cartouche en mm :

[122] C'est-à-dire h=hauteur, l = largeur, E= épaisseur en millimètre (épaisseur prise au niveau de la tranche).
[123] Selon que la mesure est prise du côté de la tranche ou de la couture (le tassement des folios n'est pas semblable).
[124] Folios témoins f. 95 et f. 300.
[125] Premier folio vierge du ms. non numéroté avant la page de titre.
[126] Témoin : page de titre.
[127] Filigrane témoins : premier folio vierge non numéroté après la page de titre.
[128] Filigrane témoins : cinquième folio non numéroté au début. Largeur prise à la base du folio qui est la partie la plus large.
[129] Filigrane témoins : f. 9
[130] Filigranes témoins au f. 8. Largeur prise au niveau des ailes.

11×89. [131]

- 2e cartouche : P, cœur, C. Monogramme du papetier P. Chabrier. Dimensions de la cartouche en mm h×l : 11×36mm.[132]

7e HJ, quatrefeuilles,C en cartouche. Possible marque Cusson H. J. Dimensions de la cartouche en mm : 11×43. Hauteur du J : 34mm.[133]

8e C, cœur sommé d'une couronne, M en cartouche. Monogramme recensé d'un papetier qui n'est pas identifié par les sources. Dimensions de la cartouche en mm : 12×59. Hauteur du cœur couronné : 29mm.[134]

9e J, cœur sommé d'une fleur de lys, B en cartouche. Possible monogramme du papetier Brunel J. de Riom (Thiers). Dimensions de la cartouche h×l : 14×64mm. Hauteur du J : 30 mm. Hauteur du cœur sommé du lys : 30 mm. [135]

10e A, cœur, R en cartouche Monogramme des papetiers A. Riberolles (parfois associé aux armes de Colbert). Dimensions h×l : 11×49mm. [136]

11e Filigrane aux armes de Colbert, armoirie bourguignonne également appelée la Colberte.Dimensions en mm h×l :113×90mm.[137]

12e Filigrane non identifié : écu avec étoile, couronne et chapeau. Dimensions h×l: 57×40 mm.[138]

13e I, cœur, C,H,A,B,R,I,E,R en cartouche. Papetier Chabrier I. de Riom à Riom (Thiers). Dimensions mm h×l : 13×96mm.[139]

13e une amphore à l'horizontal sommée d'une couronne. Dimensions en mm h×l :51×47mm. Et un C et un R imbriqués l'un dans l'autre à l'autre bout de la page ; largeur : 22 mm. [140]

14e I J, fleur de lys, C en cartouche. Monogramme du papetier Cusson. Dimensions de la cartouche en mm h×l :11×45mm. Hauteur du J : 34mm. Hauteur de la fleur de lys : 20mm.[141]

Signalement du manuscrit à l'encre noire sur les première et quatrième de couverture couleur orangée-marron : « L-R ». Décorations en fils d'or sur la tranche : fleurs, étoiles, trèfles, petits cercles, fils végétaux. Lettres d'or sur la tranche avec le titre : « POESIES DES TROUBADOURS MSS. L=R ». Mauvais état général de conservation. Tranche très usée en haut, déchirée avec colle apparente : elle s'effrite. Traces de frottements qui ont abimé les décorations en fils d'or sur la tranche en bas. Tâches d'encre noire sur les première et quatrième de couverture. Coins des couvertures craquelés et déchirés. Couleur orangée-marron de la couverture généralement très ternie et effacée par un frottement dû à un mouvement vertical sur la première de couverture.

Manuscrit de travail sans ornementation particulière. Manuscrit non esthétique mais bien lisible. Tables alphabétiques des troubadours bien présentées et aérées. Deux types de folio. Premier

[131] Filigrane témoin au folio non numéroté entre f. 11 et f. 12.
[132] Filigranes témoins au f. 59.
[133] Filigrane témoin au f. 11.
[134] Filigrane témoins au f. 20, f. 22, f. 47. Mesures prises sur le f. 20.
[135] Filigrane témoins au f. 55.
[136] Filigrane témoins au f. 65.
[137] Folio témoin : f. 64.
[138] Folio témoin : f. 418. La largeur est prise en haut, où le filigrane est le plus large.
[139] Folio témoin : f. 312.
[140] Filigranes témoins aux f. 97 et 163. Dimensions prises sur le f. 97. Hauteur prise au niveau des anses.
[141] Folio témoin : f. 52.

type à dimensions grandes et fluctuantes (h×l) : 370/380×245/47mm[142]. Deuxième type plus petit, concentré à la fin, aux f. 422-475 : 250×183mm.[143] Leurs bords sont souvent écornés, déchirés et pliés. Des papiers de rajouts peuvent servir de folio : f. 1, f. 13, f. 41-42, f. 399. Deux papiers de rajout numéroté au f. 122 et collés sur un folio non numéroté aux f. 275, f. 305-306, f. 397, f. 416-420, f. 424, un exemplaire non numéroté entre f. 116 et f. 117.

Plusieurs folios décousus : les trois premiers folios du début détachés en bas. Idem aux f. 40, f. 269. Le f. 363 est détaché du reste du codex et tenu par deux aiguilles. Les f. 414-415 et f. 421 se détachent du codex dans la couture en bas. Les f. 447-450 sont complètement détachés. Présence de trous, de déchirures et coupures: f. 1, f. 2, f. 11, f. 12 par transparence, f. 17, f. 29, f. 33, troisième folio non numéroté entre f. 46 et f. 47, f. 59, f. 78 au milieu de la tâche d'encre, f. 82 dans la décoration de pied de page, f. 108 au centre d'une petite tâche, f. 227 par transparence, f. 369-372 en pied de page sous ou sur le numéro, f. 373 par transparence, f. 385 par transparence, f. 392 dans les marges de couture et de gouttière, f. 394 par transparence dans la marge de gouttière, f. 401 dans la marge de couture, f. 403 par transparence en pied de page, f. 408 en pied de page.

Présence de tâches jaunes et marron un peu partout sur tous les folios avec plus ou moins de densité. Présence de tâches ou de traces d'encre noire : f. 9, f. 19, f. 27, f. 39, f. 47, f. 52, f. 53, f. 55, f. 63, f. 68), f. 76, f. 77, f. 78, f. 89, f. 98, f. 108, f. 112, f. 115, f. 117-119, f. 125-126, f. 128, f. 130-131, f. 133, f. 134, f. 149, f. 162, f. 166, f. 174, f 186-188, f. 190, f. 191, f. 194-195, f. 199, f. 203, f. 206, f. 209, f. 211, f. 216, f. 220, f. 222, f. 223, f. 240, f. 244-245, f. 252-253, f. 257, f. 266, f. 267, f. 271-273, f. 281, f. 282, f. 290, f. 294, f. 302-304, f. 305, f. 308, f. 312-312, f. 316, f. 341-347, f. 349-351, f. 354, f. 357-358, f. 361, f. 365, f. 369, f. 377, f. 380-381, f. 383, f. 399-401, f. 406-407, f. 419, f. 427-428, f. 429-434, f. 443-444, f. 455. Petites taches ou traces d'encre bleue : f. 35 en pied de page, f. 83, f. 85, f. 87, f. 90, f. 92, f. 95, f. 119. Traces d'encre violette au f. 348. Tâches et traces d'encre rouge sous forme de traits ou d'inscriptions : f. 5, f. 121, f. 341, f. 404. Traces de crayon à papier sous forme de tirets, de croix, d'inscriptions : f. 47-53, f. 117-119, f. 127, f. 128, f. 161, f. 289, f. 300-303, f. 348-357, f. 376, f. 387-390, f. 414- 415, f. 422-435, f. 444, f. 446-451.

Système de numérotation par foliotation. Le numéro de folio apparaît soit au recto d'un folio en tête de page côté marge de gouttière, ou au centre du pied de page. Possible concurrence de deux numéros différents à ces deux endroits sur un même folio. Numéro de folio en tête de page : f. 11, f. 20, f. 41-42, f. 58, f. 61-62, f. 64,f. 67, f. 70, f. 74, f. 79, f. 81, f. 82, f. 84, f. 86-87, f. 89, f. 93, f. 95, f. 97, f. 100, f. 102, f. 105-109, f. 111, f. 113-114, f. 116, f. 121, f. 270, f. 272-273, f. 275, f. 305-307, f. 309-313, f. 315, f. 321, f. 327, f. 329-331, f. 333, f. 335-338, f. 358-359, f. 361- 363, f. 373-381, f. 383, f. 388-390, f. 392, f. 394-404, f. 418-421, f. 442-444 ; f. 466-468 ; f. 473. Deux numéros en tête de page : f. 21 en gris surmonté du numéro f. 3 en noir ; idem f. 22 surmonté de ~~25~~ ; f. 23 surm. 5 ; f. 24 surm. 6 jusqu'à f. 32 surm. 17 ; f. 34 surm. 16 jusqu'à f. 40 surm. 22. ; f. 349 surm. 2 au crayon à papier jusqu'à f. 357 surm. 10. ; f. 423 avec le numéro 423 en dessous au crayon à papier ; idem f. 424 ; f. 429 avec ~~5~~ à côté jusqu'à f. 431 avec ~~7~~ à côté ; f. 433 avec (~~9~~) à côté ; f. 434 avec ~~10~~ à côté ; f. 436 avec ~~12~~ à côté ; f. 437 avec ~~13~~ à côté ; f. 439 avec ~~13~~^{tes} au-dessus ; f. 441 avec 15 en-dessous ; f. 446 avec ~~20~~ au-dessus jusqu'à f. 452 avec ~~46~~ au-dessus ; f. 454 avec ~~28~~ au-dessus jusqu'à f. 460 avec ~~34~~ ; f. 462 avec ~~36~~ au-dessus jusqu'à f. 465 avec ~~39~~ à côté ; f. 469 avec ~~40~~ à côté jusqu'à f. 470 avec ~~44~~ à côté ; f. 472 avec ~~46~~ à côté ; f. 474 avec ~~48~~ à côté. Numéro en pied de page : quatrième folio non numéroté L1 au début, troisième folio non numéroté entre f. 46 et f. 47 ; troisième folio entre f. 116 et f. 117 numéroté O1. Concurrence entre deux numéros en tête et

[142] Folios témoins f. 150, f. 381 et f. 265.
[143] Folio témoin (f. 440).

pied de page : f.1 contre L2 en bas,f. 2 contre L3 en bas jusqu'à f. 10 contre L11 en bas. f. 11 contre m1 en bas jusqu'à f. 19 contre m8 en bas. f. 47 contre n2 en bas ; f. 51 contre (n9) en bas jusqu'à f. 57 contre n12 en bas ; f. 59 contre n13 jusqu'à f. 60 contre n14 en bas ; f. 63 contre n15 ; f. 65 contre n16, f. 66 contre n17, f. 68 contre n18, f. 69 contre n19 ; f. 71 contre n20 jusqu'à f. 73 contre n22 ;f. 75 contre n23 jusqu'à f. 78 contre n28 ; f. 80 contre n29 ; f. 83 contre n28 ; f. 85 contre n29 ; f. 88 contre n30 ; f. 90 contre n30 jusqu'à f. 92 contre n33 ; f. 94 contre n34 ; f. 96 contre n35 ; f. 98 contre n36 jusqu'à f. 99 contre n37 ; f. 101 contre n38 ; f. 103 contre n39 jusqu'à f. 104 contre n40 ; f. 110 contre n40 ; f. 112 contre n42 ; f. 115 contre n43 ; f. 117 contre O2 jusqu'à f. 120 contre O4 ; f. 122 contre O5 jusqu'à f. 269 contre O152 ; f. 271 contre 2; f. 274 contre 3 ; f. 276 contre 4 jusqu'à f. 304 contre 28 ; f. 308 contre 29 ; f. 314 contre 36 ; f. 316 contre 37 jusqu'à f. 320 contre 41 ; f. 322 contre 42 jusqu'à f. 326 contre 46 ; f. 328 contre 47 ; f. 332 contre 48 ; f. 334 contre 49 ; f. 339 contre 50 ; f. 340 contre 3 au recto et 4 au verso jusqu'à f. 346 contre 15 au recto et 16 au verso ; f. 347 contre 51 ; f. 360 contre 53 : f. 364 contre 54 jusqu'à f. 372 contre 62; f. 382 contre 63 ; f. 384 contre 64 ; f. 387 contre P8 ; f. 391 contre 69 ; f. 393 contre 71 ; f. 405 contre 82 jusqu'à f. 417 contre 94. Concurrence entre trois numéros (tête de page surmonté de 2e numéro au recto et / ou verso et pied de page) : f. 33 surm. 15 contre m 9, f. 43 surm. 23 contre m 10, f. 44 surm. 24 contre m 11 jusqu'à f. 46 surm. 26 contre m 13. Deuxième numérotation de tête de page en continue sur recto et verso f. 48 surm. 3 au recto et 4 au verso contre n3, jusqu'à f. 53 surm. 113 contre n8. f. 348 surm. 1 au crayon à papier contre 52 en pied de page. Concurrence entre trois numéros (tête de page et 2e numéro en dessous au crayon à papier ou à côté et numéro en pied de page) : f. 422 avec 422 au cray. contre 96 en pied de page ; f. 438 avec ~~13~~^{bis} contre 101 en pied de page. Un numéro en tête de page et deux numéros en pied de page : f. 440 contre 102 et 5.

Quatre numéros (deux en tête de page dont l'un au crayon à papier, deux en pied de page au centre) : f. 425 avec 425 en dessous au crayon contre 97 et 1 ; f. 428 avec numéro ~~4~~ [barré] à côté contre 98 et 2 ; f. 432 avec ~~8~~ contre 99 et 3 en pied de page ; f. 435 avec ~~11~~ à côté contre 100 et 4 en pied de page, ; f. 445 avec ~~19~~ contre 103 et 6 ; f. 453 avec ~~27~~ au-dessus contre 104 et 7 en pied de page ; f. 461 avec ~~35~~ au-dessus contre 105 et 8 ; f. 471 avec ~~45~~ au-dessus contre 106 et 9. Folios non numérotés entre f. 11 et f. 12, f.46 et f. 47, f. 275 et f. 276, f. 116 et f. 117, f. 121 et f. 122, f. 274 et f. 275, f. 299 et f. 300. Premier f. 117 barré. Folios vierges entre f. 46 et f. 47, f. 116 et f. 117, f. 121 et f. 122, f. 122 et f. 123 qui est aussi vierge, f. 299 et f. 300, f. 307 vierge.

Pas de signature. Réclames non systématiques, localisées sur quelques folios : f. 57v, f. 60v, f. 61v, f. 62r, f. 63v, f. 66v, f. 69v, f. 73v, f. 78v, f. 80v, f. 81v, f. 83v, f. 85v, f. 86v, f. 88v, f. 92v, f. 94v, f. 96v, f. 99v, f. 101v, f. 104v, f. 105v, f. 106v, f. 107v, f. 108v, f. 110v, f. 112v, f. 113v,f. 115v, f. 197v, f. 425v, f. 426v, f. 429v, f. 430v, f. 431v,f. 432v, f. 433v, f. 435v, f. 436v, f. 444v, f. 445v, f. 446v, f. 447v, f.448v, f. 449v, f. 450v, f. 452v, f. 460v.

Préparation de la page avant l'écriture : réglure par pointe sèche. Mise en page : disposition variable pour les tables des matières. 1e disposition aux f. 1 et f. 300-303 : nom du troubadour dans la marge de couture, numéro du folio plus à droite en chiffres arabes ou romains, incipit de poème à droite du numéro de folio. 2e disposition aux f. 47-50 : nom du troubadour ou genre des poèmes centré comme titre ; numéro de folio à gauche des titres ; incipit des poèmes sous le titre. 3e disposition aux f. 117-119, f. 271-273, f. 387-390 : nom du troubadour dans la marge de couture, incipit de poème au centre, numéro de folio dans différents manuscrits ou numéro de collection à droite. 4e disposition aux f. 121r: informations toutes centrées, numéro de folio suivi d'un incipit. 5e disposition aux f. 275r, f. 305: informations toutes centrées, incipit suivi de numéro de folio et de collection. Disposition générale des poèmes : nom du troubadour pour titre ou phrase de titre, un numéro à côté, vers copié en une colonne, alinéa inversé pour marquer le début de chaque strophe ou blanc typographique. Disposition des textes de prose

conventionnelle de gauche à droite sur tout le folio, quelques retours à la ligne avec alinéa, nom du troubadour ou commentaire sert de titre.

Entre les f. 122 et f. 123 le folio qui sert de support au papier de rajout a été inséré à l'envers : le commentaire est en pied de page au verso et à l'envers. Au f. 130 : un commentaire écrit en format paysage dans la marge de couture.

Manchette : présence du sigle de chaque recueil en marge de couture en haut non systématique. Sigle variable selon le recueil dans lequel le folio se trouve : f. 1-11 = L, f. 12-46 = M, f. 47-116 = N, 117-269 = O, f. 270-299 = P, f. 300-390 = Q, f. 391-475 = R. Eventuellement, présence d'une cote en-dessous d'un ou plusieurs manuscrits avec n° des folios contenant les mêmes pièces que celles qui figurent dans le chansonnier. Reliure par couture. Pas d'élément annexe.

III) Scription

Encre à écrire majoritairement de couleur noire pour les pièces, les commentaires, et le contenu des deux tables. Emploi isolé d'une encre plus claire de type grise ou marron sur quelques folios. Plusieurs copistes différents pour les poèmes :
1e copiste : écriture ronde et légèrement penchée à droite. Etat de transition : présence de petits ‹s› bouclés et petits ‹s› longs. Queue des ‹p› et des ‹g› doublée. Queue des ‹q› simple et reliée au reste du mot car plume non soulevée: f. 2-46, f. 230, f. 416-420.

2e copiste : écriture attachée, très penchée à droite et soignée. Pointe de plume très fine et très peu souvent relevée. Visible aux f. 54, f. 59, f. 68, f. 71, f. 121, f. 125, f. 128-129, f. 132,f. 134, f. 224-225, f. 244-269, f. 292, f. 296, f. 308-313.

3e copiste : écriture ronde très légèrement penchée à droite. Queue des ‹g› et des ‹p› systématiquement bouclées. Visible aux f. 55-58, f. 60-67, f. 69- 70,f. 72-95, f. 126, f. 314-386.

4e copiste : écriture moins ronde que la précédente et plus penchée. Queue des ‹g› et des ‹p› bouclées rarement. Ecriture approchante de la précédente mais moins soignée. Visible aux f. 96-116.

5e copiste : écriture penchée à droite et peu soignée. Queue des ‹p› doublée, queue des ‹q› simple. Ecriture très approchante de celle du premier copiste mais moins ronde et majuscules plus bouclées et travaillées calligraphiquement. Pointe de la plume plus souvent relevée. Visible aux f. 127, f. 130-131, f. 133, f. 135-223, f. 226-229, f. 232-243, f. 271-273, f. 276-291, f. 293-295, f. 297-299, f. 305, f. 387-391, f. 440-444, f. 452-474.

6e copiste : écriture droite en état de transition également (<s> courts et <s> longs). Pointe de plume épaisse. Queue des <z> et <s> finaux bouclée, queue des <q> doublée queue des <p> simple et bouclée. Visible aux f. 300-303, f. 392-396, f. 398-415, f. 421, f. 425-437, f. 445-451.

7e copiste : écriture très penchée à droite et peu lisible. Visible aux f. 438-439.

8e main : écriture de Sainte-Palaye dans les marges, sur les papiers de rajout et les espaces interlinéaires.

IV) Structuration

Structuration du manuscrit organisée en quatre strates chronologiques d'intervention.

1] Préparation de l'organisation spatiale du texte. Surface écrite (h x l) : 350 x jusqu'à 155[144] et 350 x 125[145] sans les corrections interlinéaires et les commentaires marginaux. Nombre de vers et de lignes fluctuant selon les deux types de folio à dimensions grandes et plus petites et selon la forme du texte copié.

2] Interventions des copistes : copie des titres, des tables et des poèmes.

3] Première intervention d'un commentateur ultérieur à la copie des pièces dans des manchettes toujours situées dans les marges de couture des rectos. Collation des manuscrits dans les marges de gouttières. Copie des parties de poèmes manquantes.

4] Seconde intervention du commentateur ultérieur. Commentaires littéraires, linguistiques, philologiques, traductions de mots dans les marges de couture.

5] Intervention moderne des conservateurs dans les commentaires liminaires du manuscrit et dans les tampons apposés aux f. 43, f. 415-416,f. 420, f. 474.

V) Contenu

Recueils de poésies de troubadours. Textes poétiques versifiées, quelques textes de prose. Poèmes copiés en occitan médiéval, quelques traductions de prose ainsi que des commentaires dans les marges en français moderne.

Premier folio non numéroté : « BL. 1639» ; « Recueil des Poesies des Troubadours Mss. ~~M. N. O~~ L.R. [en gris, rajoutées par un relecteur] » ; « 421 feuillets + 48 fl ajoutés à la fin de ce recueil et comprenant les fl suivant 13bis 13tes Mars 1884 [en gris]».

Quatrième folio non numéroté : « Copies des Poésies Provencales du Ms de S Laurent de florence Pluse ° 41 N 43$^{\text{desgine } \sim\sim M\sim\sim \text{ L}}$ qui manquoient dans les autres Mss que j'avois veus ».

(f. 2r) Titre : « Copes des Poesies Provencales du Ms des lausent de florence Pluts 41 N 43 $^{\text{designe biffure L}}$ qui manquoient dans les autres Mss que j'auois veus. »

(f. 1r) Papier de rajout : « Pieces du Ms. des Poe Prov de la Biblio des Laur^{ent} de Flor^{ce} Plus 41 N 43 designé [rature] L »

(f. 2) Arnaut Daniell : « Los brais els critz… ».

(f. 3-4) Folquet de marseilla : « Ab qan gen venz e ab qant pauc d a fan… » (f. 3), « E chantar m'aven a menbran… » (f. 4).

(f. 5-6) Naimeric de Pepugnan : « Si eu fui de dura condansa… » (f. 5), « Can que fezes vens ni chanzon… » (f. 6).

(f. 7) Perdigon d'Alvernia : « Estat avrai qem bon es per non vi… ».

(f. 8-9) Jovan d'Albuzon : « Donna de chantar ai talen… » (f. 8), « En Niccolet d'un sognie quieu sognava… » (f. 9).

(f. 10) Guilliel de Montangnagol : « Non esterai per ome qem cas ti…. »

[144] Folio témoin f. 264.
[145] Folio témoin f. 276.

(f. 11) Lanfranc Cicala : « Ges non sui forzaz que chan… »

(f. 12) Titre : « Copie des Poesies Provencales duMs de s Laurent de Florence Plutes 41 N° 42 designé LM qui manquoient dans les autres Mss que j'avois veus. »

(f. 13) Papier de rajout : « Piece du Ms de Florence ».

(f. 14-15) Girautz de Bornelh : « Tals gen prezi che sermona… » (f. 14), « Gen mestava e suan e en paz… » (f. 15).

(f. 16) Guilielm Anchier : « Vera mercè e drectura sofranh… »

(f. 17) Girardon lo Ros : « Era parva sages de cortesia… »

(f. 18) « Sans nom d'Auth ». : « Al cor me stap lamoros desirers… »

(f. 19) Autre section : « Tout ce qui suit me semble estre des Pieces ou des Fragments detachez de divers Autheurs… », « Mout home son qe dizon qan amicx… » (f. 19r), « Ara agues eu do(m)pna vostra beutatz… » (f. 19v), « Anc al temps d artus mi d ara… » (f. 19v-20r), « Javare anc a merchat… » (f. 20r), « Se le stranqer mi o tons sap trobar… » (f. 20), « Cavaire pois bos iuglars es… » (f. 20v), « Amics ferraiti del marqes dest [effacé] pvan… » (f. 20v-21v), « Sens mon apleg non vaugni sens mal lima… » (f. 21v-22r), « De vos mi rancur compaire… » (f. 22), « Ja hom pres ni deseritat… » (f. 23r), « Pes comeschiu nuls per ns mondas mans… » (f. 23r), « Sieu dic lo ben e om nol mi ves faire… » (f. 23), « Alcum naesci entendedor… » (f. 23v), « Mas falh qi blasma e encolpa… » (f. 24r), « Pui adonar non si vol apeza… » (f. 24), « Domes truob qe (per) amistat… » (f. 24v), « Domes truob qe van rebuzan… » (f. 24v), « La primiera de totas la vertütz…. » (24v-25r), « En aisi com cortesia… » (f. 25r), « Per fol tenc qi sa conpain ha… » (f. 25r), « Per fol tenc qi longa via… » (f. 25), « Tortz trops es mals en aissi certamens… » (f. 25v), « Nuls hom tan ben non conois son amic… » (f. 25v), « Le savis dic qom non deu per senblan… » (f. 25v-26r), « Vers es qe bona causa es… » (f. 26r), « Arars pucs ben conoiser certamen… » (f. 26r), « Torz trop es mals e qi lo trop non pez… » (f. 26), « Moutz hom es trobi de mal plag… » (f. 26v), « Anc per ioic non vi far son pro… » (f. 26v), « Domes vei rics e a bas taiz… » (f. 26v), « Sieu ben planges als pecx des conoisens… » (f. 27r), « Ab son amic si deu hom conseilar… » (f. 27r), « Qui a richeza e non val… » (f. 27r), « Anc non fo homs tan savis ni tan pros… » (f. 27), « Domes trobi di gros entendimen… » (f. 27v), « En aisi com en gazaingnar… » (f. 27v), « Domes trobi qe ab cortes parlar… » (f. 27v), « Domes trobi qe son de vil natura… » (f. 27v-28r), « Autresi ven hom paubres en auteza… » (f. 28r), « Maior fais non pot vos tenir… » (f. 28r), « Quascun iorn trob plus dezauenturos… » (f. 28), « Doiz maistres deu estar… » (f. 28v), « Una decretal vaill faire… » (f. 28v), « Qui per bon dreiz si part damor… » (f. 29r), « Domes trob fort ennamoratz… » (f. 29r), « De donpnas druideras ia… » (f. 29r), « Si alcuns vols la so(m)ma aver… » (f. 29), « Mal fai qin claus ni enserra … » (f. 29v), « Conoisensa vei perduda… » (f. 29v), « Bontaiz damic e de sengnor… » (f. 29v-30r), « Aoncs amics qi non o fa parven… » (f. 30r), « Domes a trobi raiz aitals… » (f. 30r), « Homs qant es per fos gag pres… » (f. 30), « Dieus non laissa mal a panir… » (f. 30v), « El mon non a donna qab gran valensa… » (f. 30v), « Entre douzor e amor sui mes claz… » (f. 30v-31r), « Non truob qin ren mi reprenda… » (f. 31r), « Vilans dic qes de sen issuz… » (f. 31r), « Tals conois busqen autrui huell… » (f. 31r), « Or es venguz ter mins e sapsons… » (f. 31), « Venguda es la sazons… » (f. 31v), « Trop val en cor bells escontars… » (f. 31v), « Si gais solaiz ab bels ditz… » (f. 31v), « Tals lauza dieu e salmenra… » (f. 31v), « Amics non es homs si non par… » (f. 32r), « Aitan con hom esta ses pensamen… » (f. 32r), « Qui evit esser (per) promettre fort

pros… » (f. 32), « Qadauns deu son amic enantir… » (f. 32v), « Parages es cortezi e mezura… » (f. 32v-33r), « Nuls homs non deu tardar de far son pro… » (f 33r), « Quil segles (per) leu non es pas ben senaiz… » (f. 33r), « Fes es perduda entra la gens… » (f. 33r), « Greu trob om natural sen… » (f. 33), « Qan hom ves de seignor… » (f. 33v), « Hom deu gardar so qe a gazamhat… » (f. 33v), « Ab los iauzenz deu hom esser ioios… » (f. 33v), « Que malgrat naia qi la costuma ymes… » (f. 33v-34r), « Breumen conseil a qi pren aegimenz… » (f. 34r), « Cavalier puis vol savesta… » (f. 34r), « Anc non conqis hom valen gran lauzor… » (f. 34r), « Nuc de sain sire// Qui vol terra e prez conqerer… » (f. 34), « Ges li poders nos parron pingual… » (f. 34v), « Lo sen volgra de salamon… » (f. 34v), « Seu sabes tan ben dir com voler… » (f. 34v), « De hom fol ni desconoiscen… » (f. 35r), « Cels qi vol en terra lauzors… » (f. 35r), « Nuls hom non sap d amic tro la perdut… » (f. 35r), « Dompna sieu vos clamei a mia… » (f. 35), « Ben es nes cis e desaventuros… » (f. 35v), « Ben volgra aguessem um segnor…. » (f. 35v), « Bella donpna car anc fui vostre druz… » (f. 35v-36r), « Tot temps vivrez car hom non volgria… » (f. 36r), « Segner en co(n)s eram digaz… » (f. 36), « Nuls hom non deu damic ni de segnor… » (f. 36v), « Ca menzonza voill ab vertat cobrir… » (f. 36v-37v), « Gia non cugei qe ma portes ogan… » (f. 37v-40r), « Ben magrada e mabelis… » (f. 40r), « Bem mevaveil den sordel e de vos… » (f. 40r), « Venguz el tens com lausa la folia… » (f. 40v), « Una géns es qes daitan fort poder… » (f. 40v), « Ei don (per) conseill al zelos… » (f. 40v).

(f. 41-42) papier de rajout : Inc. « Avis que j'ai envoyé deux fois en Angleterre au sujet de la Piece franc du Roy Richard … » Expl. « garde celuy ou celle de qui je me reclame et pour qui je fus prisonnier, je ne la + pas a cause de celle de chartres la Mère de Louis. »

(f. 43r) Autre section : « Com plus la garda fa maior folor… » (f. 43r), « Ben meravill da qest segle dolen… » (f. 43r), « Quant paubre hom lor enblat un lezol… » (f. 43r), « Ben voudria sesser poguez… » (f. 43r), « Debenaut poit hom bais cazer… » (f. 43), « Quant hom ai mais de valensa… » (f. 43v-44v), « Gioglaret qant passaretz… » (f. 44v-45r), « Eu voria star ioven e viver iauzen… » (f. 45r), « Mout mabellis qi ma bella paria… » (f. 45), « Non sab qes fai fols gilos es perduz…. » (f. 45v), « Pes per gabes ni per menassa… » (f. 45v), « Seigner savarix tibaut vos a faiz peigner… » (f. 45v), « Altretan leu pot hom regnar a cortesia… » (f. 45v-46r), « Qui vol conqerir prez verrais… » (f. 46r), « Mes duna ren mer vengutz pensamen… » (f. 46r), « On hom plus vei ni en saia… » (f. 46r), « Per auzir e per entendre… » (f. 46), note : « Copiasto da me Ant°. M^{a}. Biscioni dal Codice 412. dl Bancs XXXXI. della Laurenziana : e finito q(ue)sto di es. d'o(cto)bre 1739. Laus Deo. » (f. 46v).

Folio non numéroté post (f. 46) : « Pieces des Ms du Marquis Riccardi a Florence desginé N qui manquoient dans mes autres Recueils. »

(f. 47-53) Table : « Ms. du M^{d} le Mq^{s} Ricardi »

(f. 54) Tenso : « Laltrier fui accalaon… »

(f. 55r-58) Balada : « Quant escavalcai Lautrer… » (f. 55), « Moste m'an li semblan q(an) madona'm fai… » (f. 56r), « Damor mestera beli egent… » (f. 57-58)

(f. 59) Tenso : « Monge eu uos demant de dos plaz cortes… » (f. 59r), « Don(n)a vo mavez (et) amors… » (f. 60-62).

(f. 63-64) Aimiricus : « Si sofrir sem pogues… »

(f. 65-67) Folchetus : « Per millor clam vos faz… » (f. 65r), « Chantan volgra mo(n) coy allegr(ar)… » (f. 66-67).

(f. 68) Tenso : « En Maenard uos ab sanbuda… »

(f. 69-70) Nuc : « Qant lo dreiz te(m)ps ven gaban enden… »

(f. 71) Tenso : « Dalphin respondes moi si us plaz… »

(f. 72r) pièce sans titre : « Na maria es gent e plansentera… »

(f. 73r-74r) Naruat : « Ar vei vermeilz vers blaus bla(n)cs egrox… »

(f. 75-77) pièces sans titre : « Upos deus la messa en tal carreia… » (f. 75), « Donna mesaz en sui… » (f. 76r), « Bo(n)na dona vre(n) p(on)z fo triaz… » (f. 76), « Home val plus ccoblas ne artexos… » (f. 76v), « An acarenza albel cors avenenz… » (f. 77).

(f. 78-79) Te(n)zo(n) : « Segner iaufre no(n) songes musador… »

(f. 80-82) Rambaut de Vagten : « Jan cuidei vezer… »

(f. 83-87) Ganzelus : « For chausa es e tut lo mager dan… » (83r-84r), « Ben fora contra la fan…. » (f. 85r-87v).

(f. 88-89) Raimondus : « Car vos am tant cel adamenz… »

(f. 90-93) Petrus : « A lei no(n) val forza no engeng geu gera… » (f. 90r), « Jainz bon torneiz ai bastit… » (f. 91r), « Si tot lestius es bel (e) gent… » (f. 92r-93v).

(f. 94-95) Perqlus : « Car no ma belis solaz… »

(f. 96-98) Zirardus Brunelus : « Sera sentis fidels amicx… » (96r-97r), « On plus la uoil mens laver… » (f. 98).

(f. 99-) Girardus : « Sis sienç oplas aturs noi val… » (99r-100v), « E tu iat fais cognoscens… » (f. 101-102r), « Jes li podes nos parto(n) parto(n) per egal… » (f. 103r), « Qui uol congrer prez verrais… » (f. 104r-105r), « Jam hom pis ni des heritaz… » (f. 105r-107r), « Genidas razos e nouellas plaisenz… » (f. 107r -109v), « Aisi con cel gi a(n)c no(n) ac co(n)sue… » (f. 110r-111r), « Or sai qe(m) uengut aliorn loe(n)… » (f. 112r-113r), « Nulh hom no(n) pot co(m)plir adreitamen… » (f. 113), « Un esribot farai d'o soi a(per)ceubuz… » (f. 113v-114v), « Qanque nuls hom pardure dpache + lau…. » (f. 115r-116v), « Pos tan uolon tot saber… » (f. 116v), message du copiste : « Qualche spazio che si troverà in queste copie disponde dall'essere il codice mangiato dalle tarme, esso(n) non inselli// asibile… »

Folio non numéroté : « Poësie Prov[les] copiées sur le Ms chigi N. 2348 + designé O + qui est l'original de celui du Chanoine Ricardi [titre en haut de page] » ; sur papier de rajout collé au folio : « Na Il faut joindre a ma Ta. G(e)n(er)aleles Pieces qui ont esté laissées en blanc dsle Ms du Chanoine Riccardi [designé O] copiées sur le Chigi. »

(f. 117-119) Table des matières : « Table des poesies prouençales du Ms de M le Chanoine

Richardi a florence designé O rangées suivant l'orre ou elles sont dans le Manuscrit. »

(f. 120r) Titre de table: « Pieces des Mss de Ms^er^ Chanoine Riccardi e Florence + et de la Bibliothe^que^ ochigi ^a Rome^ N° qui en est l'Original designes O qui manquoient dans mes autres Recueil. »

(f. 121) Table des matières : « Pieces [rature] copiées sur la Copie que M de Mazaugues a faire des Poe Prou. du Ms de M le chanoine Ricardi marque O »

(f. 122r) Inscription : « N^a^ apond en iuscoera d une table des M vers ceux de la copie du Ms O il faudra consulter les pieces mesmes pour savoir si les 1e vers sont designe par lai de la chanson dons le vers suivant est le com(m)encement [première main] PS ce 1e vers est le com(m)encement de la piece dont quelques couplets en fragments ont estes extraits [deuxième main] » ; « N^a^ mettre un O a la marque de ttes ces pieces et un ds + que les R + titres des pieces marqu^ées^ qls sont en rouge [entouré en bas de page.] »

(f. 122r) Inscription sur un papier de rajout : « Poe Prov. Ms O. [à la ligne] N^a^ ds la piece 9 9 ^qui com(m)ence dols sui gerisai^ doublet du chanoine Riccardi + on lit au Ms Chigi sur lequel il a esté copié Petrarcsa a la marge de ces vers Qant sui ses lei die a lei ant bel mots cequi manqu^ait^ qls ont esté imitez ^par^ de Petrarq^ue^. »

(f. Post-122r) Inscription sur un papier de rajout : « N^a^ Il faudra insérer ds ma Table des 1ers vers des Poe Prov^le^ ceux des Poesies des Mss N et O dont il y en a desja qlques uns qui y ont estés mis. »

(f. Post-122) Inscription à l'envers sur verso de folio vierge non numéroté : « Il faudra recuelllir ici ici avec Razon et 2 sirventes de Bertran de Born ces 3 feuilles tirées des Ms du Roy 7225 . ^fol 1791^ Ar^a^t 781 et a costé fol 90 V et au 793 q^ue^ j'ai ici placez pa(r)mi les Pieces de Beolen de Provence p^ar^ les confreres sur les Ms [biffure] Vatican 3204 ».

(f. 123r) Message philologique : Inc. « Le Ms de M^sr^ de Mazaugues a esté copié par lui sur un Ms du M^r^ le chanoine Riccardi de Florence en date de l'An 1594 le quel est 4° sur velin et contient 288 pages chiffrées… » Expl. « J'ai conferé et corrigé ^sur le Ms Chigi^ les Pieces copiées par Mr de Mazaugues sur le Ms Riccardi du chanoine Riccardi que j'ai jugé en estre la copie, et j'ai désigné par O les Pieces que j'ai tirées des uns et des autres. »

(f. 124r) Inscription : « La Piece Ben Volgra Reis fos devis la 184 du Ms 0 avec la Rason qui la precede est dans une copie du Ms. D après la Piece 789 »

(f. 125r) Inscription philologique: « Copie d'une Preface du Ms des Troubadours de la Bibliotheque de M^r^ le chanoine Ricardi de Florence faite sur une Copie de M^r^ deMazaugues » [Titre] ; inc. « Questo libro fatto copiare da uno di M. Marcello Adriani in carta Pec^a^. Di Caratt^re^. assai antico ; et rivedicto et corretto da me cum molta fatica prego ciascuno a chi perverra nelle mani dopo me a tenerlo in preggio… » expl. « si come e intervenuto a me Piero di simon et Nero con molta mia satisfatione, quando nou fusse per altro, per molte voici che sono in dante et negli altri buoni autori di que tempi ; et la maggior mia fati~~sca~~^ca^ e stata nel trovare i libri et nel correggerli. »

(f. 126) Partiment d'en Sordel et d'en Bertran d'Alamanons : « Bertrand lo joi de dompnas e d'amia… »

(f. 127) Coblas D'en Granet : « Pos al Comte es uengut en Corage… »

(f. 128-133) En Sordel : « Bel mes ab uos leugies de for… » (f. 128r), « A xn^{An} plus creis dompnal desireis… » (f. 129r), « Do(m)pna al meill ~~ses cor uaire~~ om pot pensar… » (f. 130), « Entre dolsor ez amar sui fermatz… » (f. 131r), « Lai an peire Guillem man ses bistenza… » (f. 132r), « Ai ta(n)t ses plus uiu ho(nc) qan uiu jauze(n)z… » (f. 133r).

(f. 134r) Tensons d'en sordel et d'en Montan. Rx : « Ben meraveill com negus honratz bars… ». (f.135) En sordel : « A Lei puesc ma morte demandar… » (f. 135r), « Ben deu esser bagordada… » (f. 136-139), « Lai al comte mon segnor uoill pregar… » (f. 137r), « Qui bes me(m)bra del segle q'es passaz… » (f. 138r).

(f. 139-144) Arnautz de Miroill : « Vi co(m) li peis an ~~ni~~ in l'aiga lor uida… » (f. 139r), « Vim destregnes dopna uos ez amors… » (f. 140r), « Molt eron dolz mei co(n)sir… » (f. 141r), « Lensagname(n)tz el prez e la ualors… » (f. 142r), Aissi co(m) cel q'ama e non es amaz… » (f. 143r), « Anc uas amor non poc res contradire… » (f. 144r).

(f. 145r) Guiduissel : « Ges de Cantar no'm faill se(n)tz ni zazos… ».

(f. 146-152) Gauselm faiditz : « Jamais nul te(m)ps no'm pot ren far amors… » (f. 146r), « Ara co(n)ue qem conort en cha(n)tan… » (f. 147r), « Som pogues partir son uoler… » (f. 148), « Fol mi Cugei de canso far soffrir… » (f. 149r), « Tant hai soffert longamen grand affan… » (f. 150r), « Qui don de segnor pren… » (f. 151r), « Aissi co(m) es meillz en dopna beutaz… » (f. 152r).

(f. 153-158) Peire Vidals : « Si eu sos en cort on hom te(n)gues dreitura… » (f. 153r), « Anc non movi p(er) amor ni (per) al… » (f. 154r), « Plus q'el paubres qan jaz el ric ostal… » (f. 155r), « Si ben sui loi(n)g e entre gente estragna… » (f. 156r), « Qant hom es en autrui poder… » (f. 157), « Nuls hom pot d amor ga(n)dir… » (f. 158r).

(f. 159-170) Bernartz de uentadorn : « Qan par la flors jostal uert foill… » (f. 159r), « Lonc te(m)ps ha que non chantei mai… » (f. 160r), « Ai tantar bonas cansos… » (f. 161r), « Ara non uei luzir soleill… » (f. 162r), « Qan uei la flor l'erba fresc[voyelle finale effacée] e la foilla… » (f. 163r), « Ben ma p(er)dut la enuers uentadorn… » (f. 164r), « Ab joi mou lo uers el come(n)tz… » (f. 165r), « Von es meraueilla si eu cha(nt)… » (f. 166r), « Lo ressignols s'esbaudeia… » (f. 167r), « Quan uei la lauzeta mouer… » (f. 168r), « Pos pregues mi seignor… » (f. 169r), « Pos pregatz mi seignor… » (f. 170r).

(f. 171) Folchet de marsella : « Sal cor plagues be for o mais sazos… »

(f. 172r) Nucs desa(n)t Circ : « Tres enimicse dos mals segnors lai… »

(f. 173-175) Namerics de belenoi : « Ara'm destrei(n)g amors… » (f. 173r), « Aissi col pres q(an) se(n) cuia fuzir… » (f. 174r), « Nuls hom no(m) pot co(m)plir adrechamen… » (f. 175).

(f.176-179) P(er)digos : « Ben aisl mal cil affan cil co(n)sir… » (f. 176r), « Tot l'an mi ten amors d'aital faisso… » (f. 177r,), « Los mals d'amor hai eu de totz apres… » (f. 178r), « Trop hai estat mo(n) bo(n) esp(er) no(n) ui… » (f. 179r).

(f.180-183) Raimonz de Miraual : « Bel~~s~~ m'es q'eu Chant e comdei… » (f. 180r), « Ben magrad'al bels te(m)ps d'estiu… » (f. 181r), « Contr'amor uau durs & enbro(n)cs… » (f. 182r), « Aissi co(m) es genser pascors… » (f. 183r).

(f. 184-188) Ponz de Capdoill : « Humils e francs e fis soplei uas uos… » (f. 184r), « Aissi m'es pres com celui qui cercan… » (f. 185r), « Anc mais nulz hom non so apoderatz… » (f. 186r), « Leials amics cui amors te joios… » (f. 187r), « Tant ma donat sin cor e ferm uoler… » (f. 188r).

(f. 189-190) Arnautz Daniel : « Si'm fosa mors dejoi donar tan laria… » (f. 189), « Sols sui qui sai lo sob'affan qe'm sors… » (f. 190r).

(f. 191) Rambautz de Vaqeiras : « Eissamen hai guerreiat ab amor… »

(f. 192-202) Peirols : « Molt me(n)tremis de cha(n)tar uolu(n)tiers… » (f. 192r), « Nuls no(n) s'auei tan gen… » (f. 193r), « Autresi col eisnes fai… » (f. 194r), « Be dei chantar pos amors mo ensega… » (f. 195r), « D'un sonet uau pensan… » (f. 196), « Per dan qe d'amor m'aues… » (f. 197r), « Al'entencion hai tot in un uers mesa… » (f. 198r), « D'eissa la razo q'eu foill… » (f. 199r), « Manta gens mi mal razona… » (f. 200r), « Q'ora qe'm fezesD doler… » (f. 201r), « D'un bon uers uau pe(n)san co(n)ls fezes… » (f. 202).

(f. 203-204) Lo Vescoms de sant antolin : « Benes camzatz ara mos pesamenz… » (f. 203r), « Lo Clar te(m)ps uei Brunezir… » (f. 204r).

(f. 205r) Lo Monges de poicibot : « Merces es e Chausimenz… ».

(f. 206r) Lo monges de montaudon : « Aissi co(m) cel q'es e(n)mal segnorage… »

(f. 207r) Guillem de Capestaing : « Lo dol Consir Tot temps mazire… »

(f. 208-209) Peire Ramon de tolosa : « Non posc suffrir d'una leu chanson faire… » (f. 208r), « Autresi com la candela… » (f. 209r).

(f. 210-211) Girardon lo ros : « A la mia fe amors… » (f. 209r), « Ara para sages de Cortesia… » (f. 211r).

(f. 212-213) Namerics desarlat : « Fis e leials esenes tot engan… » (f. 212), « Molt es greus mals don ho(m) no(n) sausa plagner… » (f. 213r).

(f. 214r) Guillems de Bregadan : « Qan uei lo te(m)ps canzar e refredir… »

(f. 215-216) R e Nazemar Lo Negre : « Aram don deus qe repaire… »

(f. 217-221) Cadenet : « Sieu trobaua mon Compar En Blacaz… » (f. 217r), « Amors e com er de mi… » (f. 218), « ~~Com~~ dona ric e Corage… » (f. 219), « Seu pogues ma uolu(n)tat… » (f. 220), « De nulla re non es tan granz Cardatz… » (f. 221).

(f. 222-223) Guillems Delator : « Si mos fis cor de fer… » (f. 222), « Cant hom regna celui falsamen… » (f. 223r).

(f. 224r) Albertet : [deux incipits mentionnés] « Ab joi comenci ma chanso… » et « Corala mentz tan qun n(on) pos dala… »

(f. 225r) Ugo de Pen(i)a : [deux incipits mentionnés] « Cora qem desplagues amors… » et « E de gram farqalque secors… ».

(f. 226) Ugiers de Viena : « Per uos bella dolz'amia… ».

(f. 227r) Nazars : « Dompna plaz uos el uers auzir… »

(f. 228r) Guillems Magret : « Non ualon re coblasniarrazos… »

(f. 229-231) Ramonz Bistortz d'Arle : « Aissi com arditz entendenz… » (f. 229-230v), « Aissi col fortz castels ben establitz… » (f. 231).

(f. 232-235) Ramonz Bistorz : « Qui uol uezer bel cors benestan… » (f. 232r), « Ar agues eu, dompna uostra beutaz… » (f. 233r), « A uos meillz de mieill q'om ue… » (f. 234r-235r).

(f. 236r) Ponz Barta : « Non ha tant poder en fe… »

(f. 237r) La Comtessa de proensa : « Vos q e'm semblats dels corals amadors… »

(f. 238r) Engui de Cauaillon : « Bona dompna uostr'onrada ualors… »

(f.239-240) Ricas Nouas : « Ben deu estar ses gran ioi totz temps mais… » (f. 239), « Ja lausengier si tot gignos… » (f. 240).

(f. 241r) Deudes de Pradas : « Ben ai amors qar anc mi fetz chausir… »

(f. 242-243) Bernartz del poget : « Anc se mauetz tengut a non chaler… » (f. 242), « De siruentes aurai gaire perdutz…. » (f. 243r).

(f. 244-245) Bertranz Dalamanon : « Pos tant volon tuit saber… » (f. 244r), « Tut nos cuzavam ses foillia… » (f. 245).

(f. 246-249) Lanfrancs Cigal : « Tant franc cors de dompn'ai trobat… » (f. 246r), « Hom qe de dompna se segna… » (f. 247r), « Un sirventes m'adus tan vil razos… » (f. 248r), « Ges eu non sai com hom guidar se déjà… » (f. 249).

(f. 250-252) Montagnagot : « Era al cuid Pascor… » (f. 250), « Qar Deus volc precz e vole lauzor… » (f. 251r), « A Lunel luz un aluna luzens… » (f. 252r).

(f. 253r) Enblachazet : « Amics Guillem lauzanatz maldicenz… »

(f. 254) Peire de Valera : « Ja hom qes vol rescrezer… »

(f. 255r) Montana : « Qascus deu blasmar sa follor… »

(f. 256r) Ramons Bistor de Rusillon : « Non trob que re me reprenda… »

(f. 257r) Bernautz d'Arnaut demon Cuc : « Bel mesqan vei boier et pastor… »

(f. 258) Ugiers desan Donat : [sous-titre] « Sirventes, avols e descortz », « Laig faill cor e sabers, e senz… »

(f. 259) Bernartz da la Barata : « Ja no degra mais atot viver… »

(f. 260) Formit de Perpegnan : « Vu dolz dezirs amoros… »

(f. 261r) Coblas de Guigo de Cabanas ez d'Eschileta : « Nesqileta qar ma mestier… »

(f. 262r) Tenzo de Guigo e de Bertran d'Alamanon : « Vin hai Bertran pos nous viron mej oill… »

(f. 263-264) Coblas Esparsa : « Celui qui non tem vergoigna… » (f. 263), [vida] inc. « Bertran de Born si fo us castellans del Evesqat de Peregors, Seigner d'un castel qui avia nou Autafort… » expl. « ades se penet cum sos sirventes de dessur sa part e de mostrar cum chas~~aqera~~ desouratz en la patz. E se n'ac degranzbens e de granz mals… » (f. 263v-264r), [razon] inc. « El temps q'en Richarts era Coms di Peteus, anz qe fos Reis, Bertranz de Born si era sos enemics per so qe Bertrans voila beu al Rej jove qe guerrejava … » expl. « Lo Coms Richartz li perdonet son brau talan e li rendet son Castel Autafort, e venc ~~soy~~ sos amics corals e va Bertrans guerrejar Naimar Peregors don Bertrans receup de granz dans , et el alor fez granz mals. En Richartz qan fo devengutz Reis passet outra mar e Bertranz remas guerrejar. » (264).

(f. 265r) Razon deisirventes 187 dans leMs O : Inc. « Quant Richart aic faita la patz con Bertran de Born eill ac rendut son castel Autafort el croset lo reis Richart e passet oltra mar, e Bertrans remas guerrejan con Naimar lo Vescomte de Lemoges e con lo Comte de Peiregors, e con totz los autres Baron^{s} deViron… » expl. « E sapchatz qen Bertran avia escrit en son cor totz los mals danz qe aq(u)ist guerreiador avian faitz en Lemozin, e en las terras del Rei Richart e en fez son sirventes… »

(f. 266r) traduction de razon en français : inc. « Le Roy Richard s'estant croisé + passé dans le pays d'outremer Bertrand de Born auec qui il avoit la paix et aqui il avoit rendu son Chasteau resta dans ses terres et fut souvent en guerre auec Aimar^{Vi}Cte de Lemoges auec les C^{tes} de Perigord et tousles autres Barons Circonvoisins… », expl. « il auoit soigneusement conservé le souvenir autant dans son cœur que dans sa mémoire de tous les mauxque ses ennemis lui auoient faits dansle Limousin et dans les terres duRoy Richard etil enComposalesirvente qui commence [saut de ligne] Je voudrois bien que le Roy fut instruit ou delivré (devis). »

(f. 267) Le sirvente de Bertran de Born copié sur le Ms. O. piece 187 : « Ben volgra Reis fos devis… »

(f. 268) Bertran de Born : « Qan la floreta par jostal verjan… »

(f. 269) Sans nom d'auteur a la suitte des Poesies de Bertran de Born : [incipit de la main de Sainte-Palaye] « Seigner N'enfantz s il uos platz… », [incipit du copiste] « Esser temetz et amatz… »

(f. 270r) Début des recueils P, Q, R. : [titre au centre de la page] « Recueil des Poesies des Troubadours Mss. P. Q. R. »

(f. 271-273) Tables : « Tables des Premiers vers des Poesies Provencales ».

(f. 274) Note sous forme de titre : « Pieces copiées surleMs 3208 $_{+}^{+}$ du Vatican designé.P· qui manquoient dsmes autres Recueils je les ai toutes collationnées sur l'Original »

(f. 275) Tables : « Pieces [rature] copiées ds leMs 3208 du Vatican designé P. »

(f. 276-278) Contencia Rambaut & albertet : « Albertet dos pros caualler… » (f. 276), « Si tot me uiu mos uiure nomes uida… » (f. 277r), « Per gra(nd) fra(n)chisa me co(n)uen chatar… » (f. 278).

(f. 279) « sans nom » : « Bona do(m)pna deu cuc vezer… » (f.279), « Honca nuls hom por duna de partea… » (f. 280-281r), « Trop ai estat qe bon esps no(n) ui… » (f. 282), « Arondeta de ton chantar maer… » (f. 283r), « Lem platz emes ien… » (f. 284), « Ce leis cui am de cor e desaber… » (f. 285), « Can uei la flor sobel sambue… » (f. 286), « Ja no(n) cuidei uezer camor mi destrenges… » (f. 286v-287r), « Esim uol retener… » (f. 287).

(f. 288r) « La tenzo de naemar e de Miraual » : « Miraual tenzon granda… »

(f. 289) « La tenzo den peire guillem eden sordel » : « En sordel qe uos es semblan… »

(f. 290) « La tenzon den gaucelm edeinson Cozin » : « Cozin ab uos far tenzon… »

(f. 291) « La tenzon den symon e den Lanfranc » : « Car es tant conoissenz uos uoil… »

(f. 292) « La Tenzo den Ugo e den Bertran (de st Felis » : « Digatz Bertran de Saint felis… »

(f. 293) « La tenzon de domna ysabella e den Elias cairel » : « Nelias cairel del amor qieu e uos soliam auer… »

(f.294r) « La tenzon den Lemozi e den bernart del uentadorn » : « Bernart del uentadorn. Del cha(n)t uos sui sai uendutz assaillir… »

(f. 295r) « La tenzos den symon e den jacme grill » : « Seignen Jacqne grils eus deman… »

(f. 296) « La Tenzos de Taurel e d'en Falconet » : « Falconet de Guillalmona… »
(f. 297) « La tenzo de na Guill^{e}ma e den Lanfranc » : « Na guillelma maint Cauallier arratge… »

(f. 298) « La tenzon d'albert e den aimeric » : « Amics albert tenzos seuen… »

(f. 299) « Lo fils den Bertrand el Born » : « Pos sai es uengutz Cardaillac… »

(f. 300-303) Table : [sur le papier de rajout] « Il faudra extraire qlques mots qui so^{nt} aux marges de cette Table » [titre de la table] « Table des premiers Vers des Poesies Provensales duMs de laBibl. Vaticane N 3206. Designé Q »

(f. 304r) Notes : « Pieces [petite rature] copiées dans les Ms du Vatican 3206 designé Q. qui manquoient dans mes autres Recueils [retour à la ligne] Ells ont toutes esté collationnées. [retour à la ligne] Na que la Piece chiffrée [rature] CLXVI. Dans ce Ms est le Tresor de Ma

Picore de Corbiac com(m)e il est escrit ala marge. Le Bastero dit que c'est ala p 12 la qu'il le trouve cons n'est pas exact »

(f. 305) Table sur papier de rajout : « 28 Pieces [rature] copoées dans leMs 3206 Q. marquées ici dans + »

(f. 306) Notes : « Poe Prov Ms Vatic. 3206 [titre] N^{a} le dialecte en est differend de celui des auteurs Mss les i consonnes Y sont souvent changez en Z. les s en ch. comes genchers / gensers cho p^{our} so [retour à la ligne] Ainc y est souvent mis pour anc [retour à la ligne] Les n y sont quelques fois supprimées com(m)e u jor p^{our} un ior. Dolz p^{our} dous [retour à la ligne] On y voit souvent des h au com(m)encement des mots com(m)e ho pour o. haias p^{our} aias he p^{our} e conjonctive [retour à la ligne] Les D sont changez en tz cutzon p^{our} cudon cudom »

(f. 308) Balada : « Quant escaualcai l autres… »

(f. 309) Balada : « Morte m'an li semblan q(u)e ma dona'm fai… »

(f. 310) Balada : « Amor m'estera beli ~~gent~~$^{e\ gent}$… »

(f. 311-313) « Extraits copiez sur une copie duMs deMazaugues » : « Donna qe de cognat fait drut… » (f. 311r), « E pos deus l a messa en tal carreira… » (f.312r), [titre en plus] « supplément » « Bona dona uostre prez fo triatz… » (f. 313).

(f. 314-315) Chastel d…x : [début de la pièce non copié] « Q est chaste hai fatz ab sen. ab grantz… »

(f. 316-317) Rambauz d'Aurenga [à la ligne] Partimentz : « Nuit… » [seul mot copié pour la pièce], « Nuit ezor soi en marrimen… » (f. 317).

(f. 318) Tenchos d(en) nuget altre julaire : « Or cometre us uoill reculaire… »

(f. 319r) Partimentz den gui ab nebles : « Nebles puois end(e) ptasz… »

(f. 320-321) Don(e) ejaure : « Donna uos m'ahuetz e amors… »

(f. 322-323) Folg(ue)t d(e) marxella : « Ha qant gen uensz e ab tan pauch dafan… » (f. 322), « Ja no(n) uolgra qho(n) auzis… » (f. 323r).

(f. 324) Folguet d(e) Roma(n)s : « Ausels [tache d'encre sur le <s>] no truob chantan ni nouei… »

(f. 325) Rachaut d(e) berbezil : « Pois q'en mi'dosz es tan d'onor es en… »

(f. 326-327) Don(n)ejaire : « Hai dolcha donna ualentz… »

(f. 328-331) Conplainta : « Si cobress ta(n) leials messatge… »

(f. 332-333) Nug d(e) sansyr : « Anch enemic q'ieu hauges… »

(f. 334-338) Conjat : « Don(n)a jeu pren p(en)jat deuos… »

(f. 339-346) fragment d'une tres longue piece Procencale dont il manque le commencement ce qui remplit dix feuilles duMs duVatican 3206 entre les pieces chiffrées 123 et 125 : « Ne drutz reereszenz per auer… »

(f. 347) Partiment : « Gaucelm tres jocx enamoratz… »

(f. 348-363) fragment d'une tres longue Piece Provencale dont il manque le Com(m)encement et qui remplit 16 feuillets du Ms du Vatican 3206 entre les Pieces chiffrées 128 et 130 : « A uols uilans ni fols parliers… »

(f. 364) Sans nom : « On tal hai mess mo cor ems conssir… »

(f. 365r) Dansa : « Pres soi ses faille(n)cha… »

(f. 366r) Sans nom : « Ables^{Ades} uej pejunar la gen… »

(f. 367r) Sans nom. sous le nom de Cadenet dans les Mss D 478 et I. 479 : « Be sui conoisen amodan … »

(f. 368) Albertet : « Bon chantar fai al'gai temps d(e)lpaschor… »

(f. 369) Sans nom : « Ja no [rature] cutges q'e sa peszo… »

(f. 370) Sans nom : « Chantar m'er d'aicho do(n) no uolrria… »

(f. 371) Sans nom : « Jeu sai la flors p(e)l bella L'autra flor… »

(f. 372-381) Peire de Corbian : « Ol non de yesu crist q(u'es) nostre saluamenz… »

(f. 382-383) Naymeris de belmo(n)t : « Ja'no'er credutz q'afanz ne cossirer.^{s} … »

(f. 384) Sans nom : « Jusira elaissar… »

(f. 385r) Sans nom : « Si saubesson mej oillz parlar… »

(f. 386r) pas de titre : « D'home fol e desconoissen… »

(f. 387-390) Table : « Table des 1er vers des Poe Prov^{les}. duMs du Vatican 3207 designé R. »

(f. 391) « Pieces copiées dans le Ms 3207 du Vatican desginé R. qui en manquoient dans mes autres Recueils » [titre]

(f. 392r) Guilems de Capdestaing : « Anc mais nom fo senblan … »

(f. 393-394) Sordelz : « Paigner uoill en bacaz… » (f. 393), « Dompna meillz g'om non pot pensar… » (f. 394).

(f. 395r) Bertrams Alemanon : « Oi qe se'smai ny desconort… »

(f. 396) Sordelz : « Si col malaus qe no se sap gardar… »

(f. 397r) Table : « Pieces [rature] copiées sur leMs du Vatican 3207 designé. R »

(f. 398) Faid e de Bel Estar : « Tot autressis com la clartatz del dia… »

(f. 399r) Arnauz Danielz : « Can so dol mot son plan eprim… »

(f. 400) Lo Monges de Ponsibot : « Car no m'abeillis solatz… »

(f. 401-402) Guilelms de Capdestaing : « Li doulz consire… » (f. 401), « Ja uei q'em uengut… » (f. 402).

(f. 403) Peire Vidals : « Tan mi platz… »

(f. 404r) Olias Carels : « Vezaire m'es qe nuls hom no sap tan… »

(f. 405) Naimeric de ~~Belneoi~~ Belenoi : « TCant es d'amor honratz sos seignorages… »

(f. 406-407) Girauz de Borneil : « En un chantar… » (f. 406), « Sol g'anors ne pleuis… » (f. 407)

(f. 408) Folqet de Roman siruentes : « Far uoill un nouel seruentes… »

(f. 409) Louesgos declarmon : « Peire de Maensae ges lo reos no seria… »

(f. 410) Romon dedurfont : « Truc malec auos me teing de far Maenan… »

(f. 411) Truc Malec : « En Raimon beus tene agrat… »

(f. 412) Narnauz Daniel : « Lois Raimons e trucs malecs… »

(f. 413r) Sordel de Poi : « Dompna ualen saluz et amistaz e tot qan… »

(f. 414) Perdigon : « Luz Amors sem d'aital iohoc espres… »

(f. 415r) Bertran Dalamano : « Nuls hom non diu esser meraueylaz leu… »

(f. 416) Guiellms Ravuls : « Cluzir aiges lachant el art el glat… » [vérifier sur le manuscrit]

(f. 417-420) Guielms d'Iabsder : « Larmar deu hom un usaig e qe cor &e. … »

(f. 421r) Guielms de Briedan c'est Berjedan : « T Rop ai estat decorna demolton… »

(f. 422) Titre : « Vies et Poesies ou Fragments des Poetes Provencaux duMs du Vatican N°3207 designé R »

(f. 423) : folio vierge

(f. 424) annotation : « J'ai joint ala copie deM deMazaugues de. Ms 3207 tout cequ'il avoit

obmis et l'ai entremeslé parmi les copeis [blanc typographique] il faudra adjouter a ma Table g(e)n(er)ales des 1ers vers des Poe Prov^{les} celles qui sont rapportées ou indiquées dans ceste copie. »

(f. 426-427) Vies de Guillems de Balaon : inc. « Guillelms de balaon si fous gentils castel ans de la en grada de mompellier. mout adreichz e mout enseignatz. E bons trobaire Esi senahoret duna gentil Do(m)pna del d'uesquat de gauauda. ge auia nom Madompna Puilelma de rauais moillier den peire del seignor de iauiac mout la amet e la seruit e la honoret en contan et en canta(n)… », expl. « Et el fon so plus segres hom del Mon. et ades fetz liar lo deit e la ongla traire fora. e montet a caual com en Bernarz Bandesa, e uene sen a Madoms. na Guilelma aJauiac. e casegon si andui als pes qeren perdon e presentet li la ongla del det. Et ela la peceup e sit perdonet la soa nesia folia. et es grans merses dome gant a gran ben, e uai mal geren gel trobe, si come fez Puillelns de Balaun. Qen aisis castia, folz, com el fetz, dan perden. »

(f. 428-430) Vida sans titre : inc. « Raimons de Miraual si fo uns paubres Caualiers de carcases. ge non auia mas la arta pa(n)t de'l castel de Miraual. Et en ageb Castel non estauen. ~~El~~^{XL} home. mas per loi eu bel trobar, e per lo sieu bel dire. E car e'l saup plus damor, e de dompnei e de totz laichz auinens e de totz los displasens ge cor ron entr'amadors, et amairitz… », expl. « E la dompna enla qal en Raimons entendia Madompna Ainengarda si tolc marit un gentil baron dalgelas encontradas. Qe auia hom Oliuiers de saisac. Bon mirauals uene a gran dolor, et a gran tristessa per la dompna geb at perduda e per la Moillier. A questas noellas foron aueidas per totas apelas contradas loing e pres. et auent a saber ad un ualen baron de cabeloina, q(an) auia nom Nuget de Manta plana qera mout amics de Miraual. E sin fetz aguest siruentes q(an) ditz d'un &e.[retour à la ligne] Nuget de Manta plana [retour à la ligne] Dun siruentes tues pres talens & ».
»

(f. 430-432) autre vida : inc. « Puilelns de Capestaing si fo uns gentils capestans de'l contat de Rossillon. Qu'es del rei d arangon ab entrar de cataloigna ualens fo e cortes e mout enseignatz, e bon Caualiers darmas ; e mout presiatz per totas las bonas gens. E mout amatz per las dompnas. e fo bons trobaire. et enans ret de duna gentil dompna q'era moilliers dun ric baron d'aqela contrada… », expl. « Enan la porta duna glesia aperpingna. En un ric ges el plan de rossillon. Lo cals borcs + des rei d'aragon. e fo sazos ge tuich los cortes caualier e las dompnas de rossillon, e de sardaigna e de cofolen e de nupoles, e de peiras lades e de Narbones lor fazian cascun an anoual. E tuich li fin amador, e las finas amairefas pregauen deu per las lor animas. etenaisi lo pres lo reis d'aragon Raimon de castel rossillon. et deserretel, e'il desfetz sos castels et fetz morir en preison. e det totas las suas possessions als parvens de Guilelm de Capestaing e dela Dompna qe mori per el. [retour à la ligne] Guilelms de Capdestaing [retour à la ligne] Lo doulz consire. Qe'm donamors souens sa uei gem uengut als torns + »

(f. 432-434) vida : « Peire vidals si fo de tolosa fils dun pedissier. E cantaua meils come del mon. e fo dels plus fols homes del mon. e ~~fe~~^{qe} mais fossen. Q'el crezia ge totz fos uers so q(e) a lui plaizia ni g'el uolia. e plus leusi auenia trobar ge anul home del mon .e. agels qe plus rics sos$^{rics\ sons}$ fetz e maiors folias dis da(r)mas e damor. E de mal dir d'autrui. E fo uers cuns caualiers de fain Gili si tailla la lenga… », expl. « E gant uiron li baron de p(er)pensa baralz. E nue del bauz si feiron tans presala dompna q'ela mandet per el eit mandet letras, e saluz. sas iras perdonadas. (et) qel deges uenir e tornar e (per)pensa. Et el se mes en la nau. e uenc s'en en (per)pensa + del bauz En barais si tost cant el saup qe Peire vidals era al bauz el montet a caual et annet per lui et amenet lo amarseilla E ma dompna Alais lo receup con gran legressa. Eli aitreiet lo daisar. Ssi com el dis lo eu ab lonc espenar. Ai conquist ab gran douzor. Lo bais

qe forsa d'amor. Anei dons sui fetz emblar. Caras l'om deing[rature] autreiar [retour à la ligne] Peire Vidals = ~~Pois~~ [retour à la ligne] Pois tornat~~z~~ sui en proensa &. »
(f. 434) vida : inc. « Elias cairel fo de Peiregort e sap be letras e fo sotils en trobar e en tot [rature] qant el volc far ni dir… », expl. « e pel desdeing qel auia dels baros e del sesgle no fo tant grazitz com la soa obra valia [retour à la ligne] Elias Carelz [retour à la ligne] Abril ni Mai Bel… »

(f. 435-437) Vida : inc. « Nalombarda si fo una dona detoloza gentil, e bella et auinens dela persona et insegnada e sabia ben trobar e fazia dellas coblas et amorosas. V^{d}on bernautz narnautz fraire del Comte darmaias aussi contar dela(n) bontatz e del ualor dele cuen esen atoloza per le ueser. Et estet cor[rature] ella degra desnestegessa… », expl. « Peire la belia cui iois[rature] platz a pres don se creis tot dia per la gau verde sai cor tenens Don p(e)r. aug cur uil auer per pets mais no veia ges tan Qe nol grasis con cil que lau e n'aidit d'aitan leu veia. [retour à la ligne] Guiellms Raimls [retour à la ligne] Quan aug esantau lo gals sus eu lerbos & [retour à la ligne] Guiellms Rauuls [retour à la ligne] Auzir cugei lo chant el crit el glat & »

(f. 438-439) Lettre de Rome le 21 juin 1743 : inc. « Monsieur, [retour à la ligne] M. L'abbé de la feitillé m'a communiqué votre lettre qu'il veeu il y a 15. Jours ; de concert auec luy j'ay ou les deux Ms. qui vous desires, il vous en a déjà informé ; [raturé] quoyque vous eussiés desiré que L'abbé d'Enghien eusse relevé les petites pieices du M.s. 3207… », expl. « On ne doute plus qu'il ny ays de la contagion a Messine, on a pris a Naples toutes les precautions pour s'en deffendre, a Rome on est jusqu'icy très tranquille, cependant le Pape a retenu deux galiottes maltoises pour garder ses costes. [retour à la ligne] Prim d'apparenu de promotion [retour à la ligne] Le pape est a castel gandolfa, et n'en reviendra que la veille de^{la} s.^{t} Pierre [retour à la ligne] J'ay l'honneur d estre tres respectueusement [retour à la ligne] Monsieur [retour à la ligne] Votre très humble et tres [rature] beissam serviteur Arquinet ptre [retour à la ligne] M. de S^{te}.Palaye »

(f. 440-474) Série de Vidas et de coblas : inc. « Natiborts si era una dompna de Proensa d'un castel d'en Blacatz qe a nom sarenom cortesa fo et enseignada avinens, e fort maistra… », expl. « E per totas las valens dompnas mout tensuda e mout obesida. E fetz aqestas coblas, e mandet lay al seu amador. » (f. 440r) [cobla] « Bels dous amics ben vos puosc en verdir… » (f. 440r) ; inc. « Niseus de Capnion si preget ma dompna Almues de Castel nou qela perdones… », expl. « E non s'en pentia ni non demanda perdon. » (f. 440r), [cobla] « Dompna Nalinrus si ons^{vus} plages… » (f. 440) ; inc. « Madompna Nulmues la cals volia be, angigo de Torno si era mout dolenta… », expl. « a madompna nileuz si com diz aquesta cobla. » (f. 440v), [cobla] « « Dompna Niseus si eu saubes… » (f. 440v-441r) ; inc. « Nugo de Bersie mandet aqestas coblas a folqet de Rotinans… », expl. « per predica lui qe venguet con lui outra mar. » (f. 441r), [cobla] « Bernart di moi Fauqet qem tint por saie… » (f. 441) ; inc. « Lo dalfins d'aluerne si era druz d'una dompna d'un son castel e auia nom dompna Maurina et un dia ella mandet al baile del dalfin qeill dees Lart adous frire… », expl. « Ben saup del dalfin lo talen. qe cel plus ne men noi meses. Alaganta si dela^{dera} tres. mas pos enuuer dire. Petit ai lart maurina al sous frire. » (f. 441v) ; inc. « L'ouesqes si era druz d'una fort bela dompna q'era moillier d'en chantart de caulu q(e) staua a ~~pesca doesas~~^{pecadoiras} e'l dalfins si'l respondet a la cobla… », expl. « Al preueire qe no fais mas lo rire…^{s} i nos fos maistre audesers qo^{e}m castia de dir enanz. Saubra un fol uesqes ausire. » (f. 442r) ; inc. « Gauselms faiditz si anet outramar e si menet dompna guillelma monia gera qera soa moiller et era estada soudadeira et era plus grossa q'el non era. E cresia auer un fiu della. q'era mout desplasens hom en totas causas… », expl. « Gauselms eu meseis garentis. qe non taing q(e) uos desmentis. sieu siu paubres vol auetz preargen. a guilelma la pro e la valen. Jensor pareil non a de lai lo mar. a lei de soudadera e de

Joglar… » (f. 442r-443r) ; inc. « Peire Pelisiers si fo de marcel d'un borc del vescomte de Torrena Borges fo valens, e pros e larcs e cortes e montet en si gran valor per proessa e persen qel vescoms lofetz baile de tita la sua terra… », expl. « e ~~grant~~qant peire pelisiers uolc l'auer recobrar lo dalfins no'l uolc pagar e'l esqinet a rendre guerdon del seruise qel li auia fait. et abandonet la dompna deueserui deuenir en aquella en condrada ou ella estaua ni mes ni letra no'il mandet. Donpeire pelisiers fetz aquesta cobla. » (f. 443r), [coblas] « Al dalfin m'an qe stei duiz son hostal… » (f. 443), « Vilan cortes l'avez tot mes amal… » (f. 443v), « Auret Bertran a laisada… » (f. 443v), « Auret al dalfin agrada… » (f. 443v-444r) ; inc. « Guilelms del bauz princeps d'aurenga li raubet un meriadan de fransa. e tolc li un gran auer en la sua strada. e'l Mercadans s'en anet a reclam al rei de fransa. e'l reis li dis q'el non li podia far dreit… », expl. « E qant s'en venia per lo Roine en ma. barca. Preiren lo li pescador de Naimar En raubauz de Vaqueiras qe s'apellaua Engles s'en fez aquestas coblas. » (f. 444), [coblas] « Raubuaz de Vaqera » [titre] « Tut me pregon engles q'eu vos don faut… » (f. 444v), « Guillms del bauz » [titre] « Be'm meraueill de vos en Raubaut… » (f. 444v-445r) ; [cobla] « cobla de lausor » [titre] « Bella dompna ges nom par… » (f. 445) ; [cobla] « Ramon de miraual » [titre] « Eu no uoill ges a dompna consenti & c. » (f. 445v) ; [cobla] « cobla de lausor » [titre] « Peire Vidal » [titre] « Car qi uos ue ni au… » (f. 445v- 446r) ; [cobla] « Raimon demiraual [retour à la ligne] osa per cals mestiers… » (f. 446r-447v) ; [cobla] « Perdigos » [titre] « namador pogra meills auenir / Mas fin amors non manda ges chausir » (f. 447v) ; [cobla] « Arnauz demiroil » [titre] « Q'estas son bonas per merce pregar elas ricas autas dompnas… » (f. 447v-448r), « Aqesta ris fan ama(n)dar dompna com no aussa pregar d'amor… » (f. 448r), « dompna per gran demenza » « Aqest auia uolontat de mostrar a sua dompna… » (f. 448) ; [cobla] « Folget de marseila » [titre] « uos uolgra mostrar lo mal que sen &c. » « Aqestas coblas mostran qe las grans autras dompnas no creson poder faillir… » (f. 448v-449r) ; [cobla] « cobla de raneure » [titre] « qesta cobla es d'amic aqi no(n) q€ per beutatz… » (f. 449r) ; [cobla] « Nuc desansil » [titre] « Dompna eu sui daitalsaiso f&ec », « es bels captenem(m)es et als cortes paruens… » (f. 449v) ; [cobla] « Nuc de sain circ » [titre] « ..^{P} assada es la sasos… » (f. 449v-450r) ; [cobla] « Guielms de Lobsder » [titre] « Lasmar deu hom un upatge qe cors p et c / sella tria un drut adesonor p et c » (f. 450r) ; [cobla] « Nuc de san circ » [titre] « ..^{d} euotz me sui partitz mals focs uol arga… » (f. 450) ; [cobla] « Joanes del buison [rature] sordel » [titre] « N/…ostra dompna segon bo meu semblan + » (f. 450v) ; [cobla] « Sordel » [titre] « Bel caualer me plai qe per amor + » (f. 450v), « Jeu me saup mon fia cor emblar + » (f. 450v) ; [cobla] « En clancascetz » [titre] « ercine en podetz demandars » (f. 450v) ; [cobla] « Puiellms ramo(n) e narmeric » [titre] « Naimeric qeus par daqueste marques + » (f. 450v) ; [cobla] « En blancaz an Peirol » [titre] « Peirol pois uengutz es uas nos +… » (f. 450v), « Car ela es bona et eu sui bos… » (f. 451r) ; [cobla] « En blancaz an petizier » [titre] « En pelizer iaucet de cres far ros… » (f. 451r), « Segner blancatz aicho lor es gra(n)s pros… » (f. 451r), « En Falquet bes sapcatz… » (f. 451) ; [vida] inc. « Guis de Cavaillon fo uns gentils bars deProensa seigner de Cavaillon Lares hom e cortes Et avinens cavaliers… », expl. « E si le creset q'el fos drutz de la comtessa Garsendamoiller qe fo del comte de Proensa. Qe fo fraire del Rei d'Aragon b+mandet aquestas coblas an Bertram Foleon. » (f. 451), [cobla] « Doas coblas farai en aqest son… » (f. 451v-452r), « Ja non creirai d'en Gui de Cavaillon… » (f. 452) ; [cobla] « Folcons » [titre] « Cavaire pus bos ioglars est… » (f. 452v), « Cavaliers cui joglars uest… » (f. 452v) ; [cobla] « Lo coms de Handra » [titre] « Pois vezem q'el tonde pela… » (f. 452v-453r), « Aissi com la clara stela… » (f. 453r) ; [cobla] « Lo coms de Proensa » [titre] « Carn er ongla de vos no'm voill partir… » (f. 453r) ; [cobla] « Carn e ongla » [titre] « Per dieu seigner ben vos o dei grazir… » (f. 453), « Carn et ongla vos ai dompna gaia… » (f. 453v) ; [cobla] « Guis de Cavaillo » [titre] « Seigner coms saber volria… » (f. 453v) ; [cobla] « Lo coms de Tolosa li R » [titre] « Per deu Gui mais ameria… » (f. 453v-454r) ; [cobla] « Figera » [titre] « Bertrans d'Aurel se moria… » (f. 454r) ; [cobla] « Naimerics de Piguillan » [titre] « Bertram d'Aurel sauiatz… » (f. 454r), « Naimeric laissar

poria… » (f. 454r) ; [cobla] « Lambert » [titre] « Seigner so^{e} el qi la putia… » (f. 454v) ; [cobla] « Paves » [titre] « Anc de Rolandus del pro Nauluser… » (f. 454v) ; [cobla] « Figera » [titre] « Anc tan bel colp de jocanda… » (f. 454v) ; [cobla] « Naimerierc de Piguillan » [titre] « Anc tan bella Espazada… » (f. 454v-455r) ; [cobla] « Peire Guielm » [titre] « Qina caniza gueveia… » (f. 455r) ; [cobla] « Nuc de sain sicr » [titre] « Peire Guillem de Luserna… » (f. 455) ; [cobla] « titre manque » [titre] « Ben mevavell seu conegutzessans… » (f. 455v) ; [cobla] « Nuc de sansic » [titre] « Guillems fabres nos fai en brau lignage… » (f. 455v-456r), « Peiramonz ditz… » (f. 456r), « Raimons, entrobar es prims… » (f. 456r), « ma do(m)pna cuit fasa sen… » (f. 456r-457r) ; [cobla] « Guis d'uisels R » [titre] « Dompna na Maria tensos… » (f. 457r-458r) ; [cobla] « Giraut a nuc de sansirc » [titre] « Nuc de sain circ ara m'es auengut… » (f. 458), « Amic giraut tant me fait d'ue(n)tut zeus c'ades su(n)t tut uer lli mei orat… » (f. 458v-459r) ; [cobla] « Nuc de sansire » [titre] « Physica e astonomia… » (f. 459r) ; [cobla] « Guiellms del baus » [titre] « Liautatz ses tricharia… » (f. 459) ; [cobla] « Peire vidal li R » [titre] « Lauza marqes, paubressa misceta[rature]… » (f. 459v) ; [coblas] « Ricas Nouas a lpis » [titre] « Un uers uoill comenzar… » (f. 459v-460r), « Ben auetz ayzit q'en Ricas noval ditre de mi… » (f. 460r), « Bertram bec re q(an) conoscatz… » (f. 460) ; [cobla] « Nuc de Sansil » [titre] « Si ma dompna nalais d. uillana… » (f. 460v) ; [cobla] « Nicolez de teirrin li R » [titre] « Nuc^{e} san Circe saber^{s} e conoissenza… » (f. 460v-461r) ; [cobla] « Falquet de roman a nicolez » [titre] « Nicolet gran malenanza… »(f. 461r) ; [cobla] « Nicoletz de Turrin li R » [titre] « Trop son de dura coindanza… » (f. 461r) ; [cobla] « Guillems raimons al mola » [titre] « On^{Non} son mei guerrier desastruc… » (f. 461), « Eis feritz d. lerda oel cue… » (f. 461v) ; [cobla] « Bertrams delamano a gigo » [titre] « Amic Gigo, be m'assaut d. ton sen … » (f. 461v-462r), « Bertram seu crit p(er) cels qe son ualen… » (f. 462) ; [cobla] « Enclacascet » [titre] « Oimais naer Bertrams p(er) mercelatz… » (f. 462v) ; [cobla] « Rambauz deira » [titre] « Coms p(ro)enzals si sen uai domna sanza…. » (f. 462v) ; [cobla] « Naimars iordan » [titre] « Baris viscom leiz e soior… » (f. 463r) ; [cobla] « Peire duisels » [titre] « En gui d'uisel be'm plai uostra canzos… » (f. 463r) ; [cobla] « Sauaris de Mauleo » [titre] « Dompna be sai q'oimais fora razos… » (f. 463v) ; [cobla] « Guillems raimon » [titre] « Nobs de biguli se plai(n)g… » (f. 463v-464r) ; [cobla] « Guiellms d. Briedan » [titre] « Bernart diz de basseill… » (f. 464r) ; [cobla] « Berengiers d. palaiol » [titre] « Ben uoill, qe'm teignon q'eu seia… » (f. 464), « Dompna la gensor c'om ueia… » (f. 464v) ; [cobla] « sordels » [titre] « j tot cor m'asaill de seruentes figera… » (f. 464v-465r) ; [cobla] « Montans » [titre] « Vostr'alens es tant put nais… » (f. 465r) ; [cobla] « Lo vesges de Clarmon » [titre] « Coms qe vol enseignar… » (f. 465r) ; [cobla] « Lomonges de Montaudon » [titre] « Seigner s'agesset regnar… » (f. 465) ; [cobla] « Lo coms de rodes » [titre] Ai d'un romeu auzi cuintar e der… » (f. 465v) ; [cobla] « Peire Guiellms » [titre] « Be's met en gran auentura… » (f. 465v) ; [cobla] « Berangiers d'pöiz renger » [titre] « Malaventura don deus a mas mas… » (f. 465v-466r) ; [cobla] « Berangiers d. poiuue(n)t » [titre] « Aueglas tricharitz… » (f. 466r) ; [cobla] « Nauliuers de Lamar » [titre] « j cal merce fera deus… » (f. 466r) ; [cobla] « Haimeric de pigonan » [titre] « Al rei qe ten en pes… » (f. 466v) ; [cobla] « Perdigons » [titre] « Bm dizon s'en mas çanos… » (f. 466v) ; [cobla] « Fortuniers » [titre] « se naimerics te demanda… » (f. 466v-467r) ; [cobla] « Matheus abertranz » [titre] « Seigner Bertran p(er) la desconoissenza… » (f. 467r), « Se'm disez mal matheus, ni'm moues tenza… » (f. 467), [cobla] « Raimons de miraual » [titre] « Messagiers bel fraire… » (f. 467v-468r) ; [cobla] « Lafrancs Cigala de Nailas de llo » [titre] « Tan franc cors de dompna ai trobat… » (f. 468) ; [cobla] « Lafranc Cigala alantelms » [titre] « L'Antelm qi'uus onrami'us acuoill… » (f. 468v-469v), « L Anfranc q'ill uostres fals dizoill… » (f. 469v-470v) ; [cobla] « Lafranc Cigala » [titre] « N Anric no m'agrada ni'm platz… » (f. 470v) ; [cobla] « Gui d. cauaillo col seu mantel » [titre] « Mantel uil. d. croi fil… » (f. 471r), « Gui p(er) mi fos seruitz… » (f. 471) ; [cobla] « Elia de Bariol » [titre] « ~~B en~~^{Ben} deu hom son bon seignor… » (f. 472) ; [cobla] « Elials Cairels » [titre] « Amors be m'auetz tengut… » (f. 472v-

474r).

VI) Histoire

Commanditaire et premier possesseur : Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye. Le recueil est acheté après mort, pour la bibliothèque du roy et conservé avec les acquisitions de la bibliothèque des français, sous la surveillance de M. Bréquigny membre de l'académie française. Probable consultation du manuscrit par l'abbé Millot à la même période puisque celui-ci a récupéré des notes et des brouillons de La Curne concernant son travail de collation et d'étude des troubadours.

VII) Bibliographie

Les Archives de littérature du Moyen Âge (ARLIMA) : <https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>

CAMPS, Jean-Baptiste, « L'histoire externe des chansonniers des troubadours en France du XVIe-XVIIIe siècle » dans Courouau, Jean-François et Luciani, Isabelle (dirs.)*, La réception des troubadours en Provence, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garniers, 2018, p.25-82.

CARATY, Laure-Anne, « La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans les chansonniers de Sainte-Palaye », dans Barberini, Fabio et Talfani, Camilla (dir.) *Transmission : création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan*, Turnhout : Brepols, 2022, p. 191-214.

CHABANEAU. Camille. *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil -Gallaup/ publiées et annotées par Camille Chabaneau*, Paris, Maisonneuve frères et Leclerc, 1886.

GOSSMAN, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: the World and the Work of la Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press, 1968.

JEANROY, Alfred, *bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, H. Champion, 1965.

MARTIN, Henry, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal. Tome troisième*, Paris, Plon, 1887.

MEYER, Paul, « *Archive des missions scientifiques et littéraires* » dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1874, 35, 164.

VINCENTI, Eleonora, *Bibliografia antica dei Trovatori*, Milan et Naples, R. Ricciardi, 1963.

Notice du ms. 3098

I) Signalement du manuscrit

Ms. Paris. Arsenal. 3098, siglé recueils **S** à **X**; dimensions (h×l×E en mm.) 390/395×255/260[146]×655 mm, 356 folios. Manuscrit contenant les recueils S-X :

- Recueil **S**. « Pièces copiées sur le manuscrit de M. de Caumont (Bibl. nat. f. fr. 15211) » (Chansonnier **T**, ms. Paris, BnF fr. 15211).
- « Copie des premiers feuillets d'un manuscrit de la bibliothèque Saibante de Vérone, coté no 410, qui contient la vie et les poésies de plusieurs poëtes provençaux. »
- Recueil **T**. « Pièces provençales copiées sur le manuscrit du Vatican no 5232. » (chansonnier **A**, ms.Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticani latini, 5232).
- Recueil **V**. « Lo romans dels auzels cassadors [par Daude de Prades]. — Manuscrit Barberini no 2777 » et recueil **X**. « Pièces provençales du manuscrit de l'Ambroisienne de Milan, no 71 » « Copie des poésies ou des fragments de poésies des troubadours qui se trouvent dans le manuscrit de la bibliothèque Barberine no 2777, à Rome, avec la traduction en italien à costé » (chansonnier **G**, Barb. N°277 ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.)

Le ms. date de la deuxième moitié du XVIIIe siècle après 1742 date de fabrication du papier en Auvergne à Riom (Thiers).

II) Description matérielle

Support : papier beige clair plus ou moins foncé selon les folios, ils s'assombrissent à partir du f. 266. Présence de vergeures et fils de chaîne : 10 par grand folio et 25mm entre chaque fil [147] ; 6 par petit folio 28 mm entre chaque fil.[148] Plusieurs attestations de filigranes.

1. Monogramme du papetier A. Malmenaide : A, quatrefeuille, M en cartouche. Dimensions h×l : 15×67mm.[149]

2. Filgrane non identifié précisément. La structure encadrante rappelle le chapeau ecclésiastique. Il contient un écu surmonté d'une croix où figure un petit dragon ou ondoyant en pal ; armoiries probable d'un membre de la famille Colbert selon la bibliographie. Dimensions h×l : 78×46mm.[150]

3. Monogramme de papetier Riberol(l)e(s) A à Riom (Thiers) : M ,O,V,L,I,N,D,E dans une première petite cartouche. B, cœur, R,I,B,E,R,O,L,L,E,S,F dans la cartouche la plus grande. Dimensions de la plus grande cartouche h×l : 12×130mm. Dimensions de la petite cartouche 14×85mm.[151]

4. Monograme du papetier Guillaume Marcheval à Riom (Thiers) : M, cœur couronné, G en cartouche. Dimensions en mm h×l : 25× 60.[152]

5. Filigrane aux armes de Pomponne. Cercle de forme ovale. Dans le cercle deux griffons debout encadrent des objets. Griffons constitués de : pattes de félin, bec, queue de félin,

[146] Selon que la mesure est prise vers la queue ou vers la coiffe.
[147] Folios témoins : f. 62 et 116.
[148] Folio témoin : f. 143.
[149] C'est-à-dire hauteur et largeur. Folio témoin : f. 38.
[150] La largeur est prise en bas du filigrane où il est le plus large. Folios témoins : f. 35 et 37. Dimensions prises sur le premier.
[151] Folios témoins : f. 28.
[152] Folio témoin : f. 18. Hauteur prise au niveau du cœur et de sa couronne.

collerette et ailes. Le tout surmonté d'une couronne. Dimensions en mm h×l : 97×80.[153] Le filigrane peut apparaître avec une cartouche en dessous :

- 1e cartouche : G cœur AVRILHON en cartouche. Papetier A. Riberol(l)e(s). Dimensions de la cartouche h×l : 12×90 mm.[154]

- 2e cartouche : 1742. Dimensions de la cartouche en mm h×l : 11×50mm.[155]

6. filigrane non identifié : une flèche bandée sur un arc, un oiseau en dessous. Dimensions h×l : 50 ×33mm.[156]

7. Nom du papetier Jean-Philibert Cusson à Riom (Thiers) : J P H, fleur de lys, CUSSSON dans une grande cartouche ; AVVERGNE dans une petite cartouche. [157] Dimensions en mm. h×l : 12×155 (grande cartouche) ; 12×74 (petite cartouche).

8. filigrane non identifié précisément : un cercle couronné entourant trois annelets dont deux se superposent. Décorations en dessous. Dimensions en mm. h×l : 71×69.[158]

Manuscrit de travail sans ornementation particulière, non esthétique mais bien lisible pour les pièces et les tables alphabétiques des troubadours bien présentées et aérées. Signalement du manuscrit à l'encre noire sur les plat de devant et de derrière : S–X. Titre et inscription en fils d'or sur le dos : « POESIES DES TROUBADOURS MSS. S=X ». Mauvais état général de conservation. Coiffe et queue du ms. usées et déchirées. Des traces de frottement sur le dos et les coins des plats effrités. Plusieurs tâches grises et noires sur les plats marron mais ternis. Dimensions des folios fluctuantes (h×l) : 365×250mm pour les grands folios[159] ; 241×183mm pour les petits folios[160] ; 187×129 mm. pour les très petits folios.[161] Grands folios : f. 1 à 116 ; f.157 au dernier folio non numéroté avant f.315, f. 342-356. Petits folios : f. 117 à 156 ; f. 317-341.Très petits folios : f. 134-135 ; f. 315-316. Leurs bords sont écornés, déchirés et pliés. Présence de trous, de déchirures et coupures en pleine page, dans les marges ou les bords : f. 29, f. 70, f. 95, f. 103, f. 158, f. 161, f. 281, f. 285, f. 320, f. 326, f. 328, f. 346. Les folios doivent être tournés avec précaution pour ne pas les détacher. Fils de couture des folios apparents : au f.17, f. 21, f. 23, f. 106, f. 110, f. 114, f. 119, dans la section des petits folios f. 117 à 156, f. 171, f. 292, f.321, f. 340 ; Présence de tâches jaunes et marron un peu partout sur tous les folios avec plus ou moins de densité. Liste des plus grosses tâches ou fréquentes : f. 18, f. 24v, f.33, f.35, f. 36, f. 39, f.44v, f.45v ; f. 50 ; f. 53, f.60, f. 62, f. 65-68, f.73, f. 75 – 76 , f. 78-79, f. 82, f. 104, f. 111, f. 114, f. 158, f. 169-170, f. 172-173, f. 176-177, f. 183, f. 186, f. 190-191, f. 195-198, f. 202-203, f. 205, f. 212-218, f. 222, f. 226-229, f. 232, f. 234-235, f. 237-260, f. 262, f.265, deux f. non numérotés après f. 265- 266, f. 274, f. 283-285, f. 289, f. 296 -297, f.300-301, f. 303, f. 321-325, f. 328, f.333, f. 336, f. 338-339, f. 341, f. 352, f. 356. Quelques tâches rouges : f. 116, 2e folio non numéroté entre f. 152-153, f. 315. Une tâche verte : f. 212

Système de numérotation par foliotation. Le numéro de folio apparaît soit au recto des folios dans la marge de tête côté gouttière. Une numérotation concurrente dans la marge de pied n°marge de tête / n° marge de pied : f. 37 / 16 ; f. 39 /18 jusqu'à f. 54 / 33 ; f. 56 / 34 jusqu'à f.61/39 ; f. 63/ 40 jusqu'à f.66/43 ; f. 68/44 ; f. 70/45 jusqu'à f. 72/ 47 ; f. 74/ 48 ; f. 76/ 49

[153] Folio témoin : f. 19.
[154] Folio témoin : deuxième page de titre.
[155] Folio témoin : 3e f. vierge non numéroté entre f. 314-315.
[156] Folio témoin : f. vierge non numéroté entre f. 143 et 144.
[157] Folio témoin : 2e folio vierge non numéroté entre f. 314-315
[158] Folio témoin : f. 338. Largeur prise en bas du filigrane au niveau des rons.
[159] Folio témoin : f. 62.
[160] Folio témoin : f. 119.
[161] Folio témoin : f. 134.

jusqu'à f. 79/52 ; f. 81/ 54 jusqu'à f. 82/55 ; f. 84/56 ; f. 88/ 58 jusqu'à f.90/60 ; f. 92/61 ; f. 94/ 62 ; f. 96/ 63 jusqu'à f.109/76 ; f. 112/78 ; f. 114/ 80 jusqu'à f. 115- 81 ; f. 116/84 ; f. 119/85 ; f. 123/86 ; f.127/87 ; f. 131 / 88 ; f. 137/89 ; f. 141/ 90 ; f.144/ 91 jusqu'à f.147/94 ; f. 149/ 95 ; f. 158/98 ; f. 161 / 99 ; f. 163 / 100 jusqu'à f. 166 / 103 ; f. 168 / 104 jusqu'à f. 173/109 ; f. 175/110 jusqu'à f. 177/112 ; f. 179 /113 ; f. 181 / 114 ; f. 183 / 115 ; f. 185/ 116 ; f. 187/117 ; f. 189/ 118 jusqu'à 191/120 ; f. 193/ 121 jusqu'à f.203/130 ; f. 205/131 jusqu'à f. 213/139 ; f. 215/140 ; f. 218/142 ; f. 220/143 ; f.222/144 ; f. 224/145 ; f. 226/146 ; f. 228/147 ; f. 230/148 jusqu'à f. 235/153 ; f. 237/154 jusqu'à 258/ 175 ; f.260-176 jusqu'à 262/178 ; f. 264/179 ; f. 266/182 ; f. 274/183 ; f. 286/184 ; f. 298/185 ; f. 317/187 ; f. 325/188 ; f. 327/188 2e ; f. 329/189 ; f.331/190 jusqu'à 342/200 ; f.343/201 ; f. 353 / 202. Deux numéros de folios dans la marge de tête coté gouttière : f. 118 / 74 jusqu'à f. 133/29. Deux numéros de folio dans la marge de tête côté gouttière et un en pied de page : f. 217/9/141. Des folios vierges et non numérotés : deux entre f. 115 et f.116, un entre f.118 et f.119 ; un entre f.143 et f. 144, cinq entre f.152-153, deux entre f. 265 et 266, un entre f. 342 et 342. Un petit bout de papier pris dans la couture entre f. 180 et 181. Mots imprimés dessus au recto et au verso : *[T]RATION GEN* et *RECEPTI 18*. Pas de signature ni de réclames.

Disposition générale des pièces : vers copiés sur les folios en une seule colonne dans la pleine page, retour à la ligne pour marquer les vers avec le plus souvent des majuscules sur les grands folios (f. 18 – 265 et f. 322-341). Des exceptions possibles : le poème copié sur plusieurs partie de folio découpées et collées sur un grand folio. Cas aux f. 215-217. Pour le *roman dels auzels cassadors* : vers copiés les uns à la suite des autres et distingués par des points sur la pleine page (f. 266-312) sauf pour la table des chapitres f. 312-313. Alternance entre une et deux colonnes (f. 343-356). Les vidas et razos sont copiées sous forme de paragraphe comme dans les modèles (f.119- 138).

Manchette : sigle du manuscrit en marge de tête côté couture, éventuellement cote en-dessous du ms. modèle avec n° des folios des autres témoins.Reliure par couture. Pas d'élément annexe.

III) Scription

Encre à écrire majoritairement de couleur noire pour les pièces, les commentaires, et le contenu des deux tables. Quelques traces d'encre rouge pour les chapitres du roman dels auzels cassadors : un *V* majuscule tracé à l'encre rouge dans la marge de tête f. 274 :; VI aux f. 276 – 277 ; VIII aux f. 278-281 ; IX aux f. 282-283 ; X au f. 284-286 ; XI f. 287-288 ; XII f. 289-290 ; XIII f. 291 ; XIV f. 292-294 ; XV f.295 ; XVI f. 296 ; XVII f. 297 -298 ; XVIII f. 299-300 ; XIX f. 301-302 ; XX f. 303 -304 ; XXI f. 305-306 ; XXII f. 307-308 ; XXIII f. 309 ; XXIV f. 310. Une croix rouge dans la marge du f. 292v. Interventions au crayon à papier dans les tables des matières : petit trait ajouté devant les nom des poèmes et inscriptions. Deux autres tracés de croix au crayon à papier dans la marge du f. 270. Au verso y est inscrit *29* dans la marge de pied. Une autre croix au f.272 et des interventiosn au sein même du texte au f. 273. Autres interventions du même genre au crayon à papier : f. 275, f. 278-280 ; f. 290 ; f. 298 ; f. 307.

Plusieurs copistes différents pour les poèmes :

1e copiste : écriture moderne en état de transition, attachée et très penchée vers la droite, présence présence de s courts bouclés et de longs plus ou moins grands. Relèvement de la plume assez fréquent. La lettre p est bouclée mais pas toujours. Les majuscules peuvent être plus ou moins travaillées et bouclées comme le m. Ecriture plutôt lisible. (f. 46-47), (f. 50-70), (f. 72-82), (f. 84-99), (f. 100-108), (f. 195), (f. 197), (f. 199-227), (f. 328-457).

2e copiste : écriture moderne en état de transition, attachée plutôt droite légèrement penchée à droite parfois. Présence de s longs et courts bouclés. Queue des p non doublée à la différence de ceux du premier copiste. (f. 1- 44), (f. 150-194)

3e copiste : écriture moderne en état de transition très approchante des deux précédentes. Attachée, penchée vers la droite et très lisible. Queue des p doublée comme pour le 1e copiste. Présence de s courts bouclés et de longs en concurrence avec un s sous forme de a en fin de mot. Différence dans le collage et le soin des jambages des m et n : jambages non collés entre eux, présence d'espaces blancs entre eux alors que ceux des deux écritures précédentes sont généralement bien collés entre eux. (f. 71) (f. 83).

4e copiste :

écriture moderne en état de transition, attachée, droite et très lisible. Relèvement de la plume à fréquence moyenne (f. 48), (f. 196), (f. 198).

IV) Structuration

Structuration du manuscrit organisée en quatre strates chronologiques d'intervention.

1] Préparation de l'organisation spatiale du texte. La surface écrite de la pleine page s'étend jusqu'à 172 mm en largeur et 275 mm en hauteur par page pour les pièces copiées en une colonne sans les corrections interlinéaires et les commentaires marginaux pour les grands folios.[162] La surface écrite de la pleine page jusqu'à 52 mm en largeur et 214 mm en hauteur par page pour la même disposition sur les petits folios.[163] La surface écrite de la pleine page jusqu'à 130 mm en largeur et 175 mm en hauteur par page pour les *vidas* et les *razos* sur les petits folios.[164]

2] Interventions des copistes : copie des titres, des tables et des poèmes.

3] Interventions d'un commentateur ultérieur à la copie des pièces dans des manchettes toujours situées dans les marges de couture des rectos. Collation des manuscrits dans les marges à droite de la pleine page. Copie des parties de poèmes manquantes. Commentaires littéraires, linguistiques, philologiques, traductions de mots dans les marges de couture.

V) Contenu

Recueils de poésies de troubadours. Pièces poétiques versifiées en occitan médiéval. Présence de commentaires dans les marges en français moderne.

Folio non numéroté : « 356 feuillets [retour à la ligne] Mars 1884 » ; sur un papier de rajout « poesies S-X ».

Deuxième folio non numéroté : « B. h. 1679 ».

(f. 1-16) : « Table des Premiers vers des Poesies Provencales duMs deM leMarq^{uis} de Caumont rangees suivant l'ordre ou elles sont dans ce Manuscrit 4° sur velin contenant 279 feuillets dont les 170 derniers son chiffres ».

[162] Folio témoin : f. 240.
[163] Folio témoin : f. 325.
[164] Folio témoin : f. 120.

(f. 17) : « [rature] Pieces [biffure]copiées sur leMs duMdeCaumont [rature] designé S qui manquoient dans mes autres Recueils. »

(f. 18-25) Tenso : « Jeu venc ver vos segner fauda levada… » (f. 18), « Nalbert chauzetz la cal mais vos plairia… » (f. 19), « En Rambaut pros don(n)a d'aut parage… » (f. 20), « Amic, arnuer d'una ren uos deman… » (f. 21), « Ramond una dona pros e Valenz… » (f. 22), « Nugo uostre semblant digas… » (f. 23-24), « Peronenett d'una raiso ai en coragie… » (f. 25).

(f. 26) Cobla : « Mantas sason mou acort… »

(f. 27-29) Tenso : « Gui duisel ben pensa de uos… » (f. 27), « Savaric euos deman… » (f. 28), « Peire dui pro caualier… » (f. 29).

(f. 30) Tensoneta : « Per cier cara de gumer… »

(f. 31) Alba : « Dieu grorios uerai si uos platz… »

(f. 32-35) Coblas esparsas : « Tan franc cor de don ai trobat… » (f. 32r), « Bona do(m)pna uostra onrada ualors… » (f. 32), « Sos ceseblatz delcorals amadors… » (f. 32v), « Tut lo mon uei reuerdeiar… » (f. 32v), « ~~Qi~~Eu don per cosegll al gelos… » (f. 33r), « Gies ieu non puosc a tutz plaser… » (f. 33r), « Dona ce sap far decognat drut… » (f. 33r), « Dona euson d'aital faison… » (f. 33r), « Gies ieu non tenc tut li larc per fort pros… » (f. 33v), « Madona am de bona gisa… » (f. 33v), « Sell qe degreser pastor… » (f. 33v), « Dieu sal dona depres sobran… » (f. 34r), « Do(mp)na dic uos salu uos e uostra ualor… » (f. 34r), « Esti~~or~~er mon grat mi uen dir uitanagie… » (f. 34r), « Vilan dic c'es del sen eisitz… » (f. 34r), « Ren non ualgra om cobleidor… » (f. 34v), « A son obsnia de bon cor retengut… » (f. 34v), « Non ui anc mais s'um par plait auengut… » (f. 34v), « S'ieu sabes tan ben dir con'uoler… » (f. 34v-35r).

(f. 36) sans titre : « Manz baronz ses lei doloiros sassai sai… »

(f. 37) sans titre : « Si nes home e non saps cui… »

(f. 38) sans titre : « Desirat ai ancar dezir… »

(f. 39) sans titre : « ~~Ci mer condich~~~~Cun descondich~~ Ui m escondisc donna q(ue) mal no(n) mier… »

(f. 40) sans titre : « Tan son ualen nostre uezin… »

(f. 41) sans titre : « De paraulas es gra(n)tz mercatz… »

(f. 42) sans titre : « Jeu non sai Breton ai Bravier… »

(f. 43) sans titre : « Tot aissi soi deza consellatz… »

(f. 44) sans titre : « Dretz dis a totz q(ue) uiuam justamen… »

(f. 45) sans titre : « A cel q(ue) rion es aizit dauer mez dautra faillensa… »

(f. 46) sans titre : « Le pros dels pros me plazezia… »

(f. 47) sans titre : « Jeu contraditz so com ten a buban… »

(f. 48) sans titre : « Ho(m)ps no(n) es amix si non par… »

(f. 49) sans titre : « A tota do(mp)na fo rason… »

(f. 50) sans titre : « Do(mp)na q(ue) ua ues ualensa… »

(f. 51) sans titre : « Ja non aia paor alcais ni al manjor… »

(f. 52) sans titre : « Tos temps ~~uol gin~~ volgra'm uegues bon auentura… »

(f. 53) sans titre : « Bona dona gez ueias caluia… »

(f. 54-55) Gerart de Borneil : « Obs magra si mo cosentis… »

(f. 56-59) Gaubert de ~~Portibot~~ Poicibot : « Sa uos plagues e non fos de raisons… » (f. 56), « Car tant no'm abelis solas… » (f. 57), « Sieu anc iorn dis clamantz… » (f. 58), « Bens cuidet uengiar amors… » (f. 59).

(f. 60) Nameric de Belleni : « Anc puois qe gioi ni cantz… »

(f. 61-62) Ponset de Cap duoll : « Gia tant non er om pros… »

(f. 63) Albertet de Tarascon : « Mout es greu mal de gom non s'ausa plagner… »

(f. 64) Mongie de montaudon : « ansi cocel cama seggnoragie… »

(f. 65-70) Gaucelm faidit : « Ares lo ma~~a~~onnt uermeilltz e uertz … » (f. 65), « D'un amor on s'es asis mon ferm cors fins… » (f. 66-67), « D'un dotz bell plaser… » (f. 68-69), « Per l'esgar del temps clar… » (f. 70).

(f. 71) Perdigons : « Cil cui plason tuit bon saber… »

(f. 72-73) Peire d'aluern : « Gientes mentrom naleser… »

(f. 74-76) Peirols : « Tanta gientz me mal raisona… » (f. 74-75), « Moult m'entramis de cantar uolontiers… » (f. 76).

(f. 77-78) Guill'm de b'gueda : « Consiros cant e planc e plor… » (f. 77), « Vn seruentes nou uoill ~~faire~~ far… » (f. 78).

(f. 79-81) Beutran dalborn : « Si tut lo dol el plur el marimen… » (f. 79), « Gera e trabagll uei e[rature] afan… » (f. 80), « Be(m) mes deisedre cancal… » (f. 81).

(f. 82-87) Guil'm ademar : « Puois uei cel temps saserena… » (f. 82-83), « Mout cantera de gioi et uolontiers… » (f. 84-85), « El temps destiu can salegron li bruogll… » (f. 86-87).

(f. 88) Nameric de Pegulan : « Tan fui de dura cundanza… »

(f. 89-91) Folcett de Roman : « Cantar uuoill amorosamen… » (f. 89), « Can ct[u]t cantar ieu plane e plar… » (f. 90-91)

(f. 92-93) Rambaut de Vaceras : « Gies om pres ni deseritatz… »

(f. 94-95) Guill'm de san los dier : « E tant aurei esta doas sasos… »

(f. 96-97) Arnaut daniell : « Abans qe'l sim reston del branes… » (f. 96), « Amors et gioi e liocs et temps… » (f. 97).

(f. 98-99) Nuc de sansir : « Canson qe leu p(er) entendre… » (f. 98), « Am gioi e am giouen mapais… » (f. 99).

(f. 100) Nucs Brunecs : « Lai cant li rosier son uermegll… »

(f. 101) Gidasieus : « Eu feira canso plus souen… »

(f. 102) Nabierris de Roman : « Na Maria pretz e la fina ualors… »

(f. 103) En Blacais : « P(er) mercel precx censa merces mi prenda… »

(f. 104) Peire Rogier : « Gia n'er credut cafan ni consirier… »

(f. 105) Peire Raimon : « Puois lo nouell temps renouella… »

(f. 106-108) En sordells : « Puois no'm tenc p(er) paiat d'amor… » (f. 106), « Qui rebenbra del segle si es pasatz… » (f. 107), « Puois trobat ai chi conois et enten… » (f. 108).

(f. 109-110) Beltrant Dalamano : « D'un siruentes mi uen granuoluntatz… »

(f. 111-114) En Richas nouas : « Ben farai canson plasen… » (f. 111), « Ben dei estar ses gran gioi tostems mais… » (f. 112), « Tut van canson demandan ses talan d'ausir… » (f. 113), « So don me cudaua bordir… » (f. 114).

(f. 115) Folcet de marseila : « A uos mi dontz uoill retrair en cantan… »

(f. 116) « Pieces Prov[les] copiées sur leMs du Vatican N 5232 designé T qui manquoient dans mes autres Recueils ou qui s'y trouuoient defecineuses »

(f. 117-118) « Pieces [rature] copiées le Ms Vatican 5232 »

(f. 119-133v) « Copie des premiers feuillets d'un Manucrit de la Bibliothéque Saibante de Vérone coté n° 410, qui contient la vie et les poësie de plusieurs poëtes Provençaux » : « Peire d'Alvernge » inc. « Peire d'Alverngesi fo de l'evescat de Clarmon, savi hom fo et ben letrat, et fo fills d'un borgés, ben en avi neus fo de la persona, et trobet ben et cantet ben, et fol o primiers bons trobaire… » expl. « Longamen estet et visqet al mon ab la bona gen segon [rature] qe'm dis lo dalfins d'Alvernge en [rature] cui terra el nasqet e [rature] puois et fet pendenssa [rature] e lai fenic. » (f. 119r) ; « Giraut de Borneill » inc. « Girautz de Borneill fo da Limozin d'un ric castel del ~~viscoms~~ vesconte de Lemotges. e fo hom de bas affar. Savis hom fo, de letra. e de sen natural. e fol meillot trobaire que neguu daqels qeron estat denan lui ni que foron apres… » expl. « Non volc mais moiller, mas tot so que et gazaignavael donava a sos paubres parens. et a la gleisa de la vita on el nasquet la qale si avia nom et n ancavas sain Gervasi. » (f. 119) ; « ~~C. Hartabrun~~ Narcabrus ou Marcabruns » inc. « ~~Mar~~tabrun Marcabrus si fo gitats a laporta d un ric homes, ni ~~aut~~ anc non saup hom quil fo, ni don. En ~~aliries~~ Aldrics del Vilar fets lo norrir. Apres estat tant ab un trobador que avia nom Cert[rc]amon q'el comensset a trobar ; et adoncs el avia nom Panperdut … » expl. « et fo mout cridat et auzit pel monte doplats per sa lenga ; car fo tant mal dizens, que a la fin lo desfairon li castellan de Guian. ~~De mi~~ de cui avia dich mont gran mal. » (f. 119v) ; « Raembaut d'Aurenga » (f. 120r) ; « Arnauts Daniels » inc. « Arnauts Daniels si fo d'aquella encontrada don fo Arnaut de Maruoill de l evescat de Perregor d un chastel que a nom Ribarrarr[ac], e fo gentils hom et amparet ben letras… » expl. « mas non fo crezut que an~~t~~[c] la dompna li fazes plaser endreich damor per qel dits en una causen : En sus Arnauts q'ama l au~~tr~~a[ra] .&c. e catz la lebre ab lob ou e nadi contra saberna. » (f. 120r) ; « Raimons de Miraval » inc. « En Raimons de Miraval fon[fo] uns paubres Cavalliers de Carcasses que non avia mas tant que la qarta part del castel de Miraval, et en aquel castel non estavan LX homen, mas per lo sieu bel trobar et per lo sieu bel dire… » expl. « En maintas dompnas s'entendet en fets maintas bonas caussos mas non fo crezut que el agues mais de neguna plazer endreich damor et tota l'enganeren. Et aissi son escriuta gran ren de las son chanssos. » (f. 120) ; « Helias ~~Carrals~~ Cairels » inc. « Helius ~~Carrals~~ Cairels si fo de Sarlat d'un borc de Perreg~~or~~[os] et era obriers d'aur et d'argen et desseignara d armas, et fets se seglars, et anet gran temps per lo mon mas mont cantava mal… » expl. « En Romania estet ~~tout~~[lonc] temps, e qan ~~el~~[sen] partit[c] el s'en tornet a Sarlat e lai morit. » (f. 120v) ; « Albertets » inc. « Alberta[e]ts si fo de Gapenssas fils d un Boglar que ~~at~~[ac] nom Nasar, que fon trobaire, et fetz ~~de~~ bonas cansonetas ; et Alberta[e]ts si fets assatz chaussa que agron bons sons et mots de paubra[pauca] valenssa… » expl. « El estet long sason en Aur~~en~~ga et venc rics, et pois s'en anet a Sistairon[Sestairon], et lai et definet. » (f. 120v), « Pons de Capenoill » inc. « Pons de Capduoill si fo de l'evescat don fo Guillems de sain Laidier. Rics hom mout et rics bars, et sabia ben trobar

et uiular, et chantar… » expl. « mout l'amet et la lauzet, et fels maintas bonas chanssos della, et tant quant ella visquet non amet[autra], et quand la dompna fo morta, et el se crozet a passar [e passet] outra mar. Et aqui son escriutas dellas soas chaussos. » (f. 121r) ; « Folqes de Marseilla » inc. « Folqes de Marseilla si fo de Marseilla fills d un Mercader que fo de Genoa que ~~at~~[ac] nom Namfas et quand lo paire merit sil laisset mout denar [mout d aver] et el entendet en prets et en valor et met se ad anar et a venir, et a abrigar… » expl. « Et pois fo fait Abas d'una rica Abatia que es en Proenssa quea nom lo Terondet. Et pois el fo faits seneschal[Evesches] de Tolosa, et lai el definet et moric. » (f. 121) ; « Rambertins de Benarel » (f. 121v) ; « Gantelmi Gaucelms Faiditz » inc. « Gau~~telmi~~[ucelms] Faidits si fo d un borc que a nom Abserta que es de l evescat de Limozin, et fo fills d un Borges [borzes] et cantava pieitz domen del mon, et fets mont bes sons et bons mots… » expl. « et Missier lo Marqes de Monferrat Bonifacis lo mes pois en aver et en raubas, et en gran pres lui et sas chaussas. » (f. 121v-122r) ; « Guillems de Cabestaing » inc. « Guillems de Cabestaing si fo us Cavailliers de l encontrada de Rossillon, que confina ab Cataloigna et ab Narbones. Mont fo avinens hom de la persona, e mont presatz$_z$ darmas et de cortesia et de servir… » expl. « et fetz los portar a Perpignan, et mettre en un monument denan l'uis de la Gleisa et fets desseignar de subr el [sobr el] monumen com el era estat mort, et ordenet per tot lo Comtat de Rossillon que tuich li Cavalliers et las dompnas[lor] vengesson far anoal chascun an. Et Raimons de Castel Rossillon morit[moric] en la prison del Rei. » (f. 122) ; « Bernart de Ventadorn » inc. « Bernart de Ventadorn si fo da Limozin del castel de Ventadorn. Hom fo de paubra generation fills d un sirven que era forniers qriescassadava lo forn per ~~rozar~~[cozar] lo pan del castel de Ventador. Et venc bels hom et adreis, et saup ben trobar et cantar… » expl. « Et tot o que qieu vos ai dichs de lui si me comtet mi[ini] dis lo Viscoms de Ventadort[rn] que fo fills de la Vescomtessa q En Bernart amet tant. Et a qui son escriutas gran ren de la soas chanssos. d En Bernart. » (f. 123) ; « Peire Vidals » inc. « Peire Vidals si fo de Tolosa fills d un pelisier, el cantava mieils d'omen del mon, e fo dels plus fols homes que mais fossen q'el crezia que tot fos vers so que a lui plazia ni quel volia ; et plus ben[leu] li avenua trobars que an nuill homen edl mon… » (f. 123v-124r) ; « Arnaut de Marnoill » inc. « Arnaut de Marvoill si fo de l evescat de Perregos d'un castel que avia nom Maruoill e fon clergs de paubra generation, e car el non podia viure per as tems[letras] ; et s'en anet per lo mon, e sabia ben trobar, e entendet se en la Comtessa de Buslatz q'era filla del pro Comte Raimon… » expl. « e la Comtessa non l esquivet anz entendet sos precs. els receup, els grazit e garnit lo de bels arnes, e fets li grand honor, e dets li baldessa dic trobar d'ella, e venc honrat hom de cort, e si fets el main las bonas chaussos de la detta Comtessa en la cals el mostret que el n'at [n ac de] grans bens e de grans mals. » (f. 124) ; « Peire Rotgiers » inc. « Peire Rotgiers si fo d'Alvernge e fo Canonges de Clarmon, e fo Gentils hom e bels, e avinens, e savis hom de letras, e de sen natural, e cantava ben, e laissat la canorga. e fets se Joglars, e anet per cors, e foron grazits li sien chantars, e venc s'en a Narbona en la cort de Madempna Nermengarda… » expl. « Long tems estet ab En Raembaut, et estet en Espaigna ab lo bon Rei Namfos ~~Naragon en~~ [D'Aragon et] ab lo bon Comte Comte Raimon de Tolosa . Gran honor ~~al aron at~~[al mon ac] tant cum et ~~li~~[hi] estet, e pois el se rendet al orden de Gran mon e lai el fenit. » (f. 124v-125r) ; « Guillems Ademars » inc. « Guillems Ademars si fo de Gavaudan d'un castel que a nom Maruois. Gentils hom fo fills de Cavalliers paubres. Fo el seigner de Maruois si'l fets cavallier, et el era ben valens hom, e ~~gran~~ [gen] parlans … » expl. « se rendet en l orden de Gran mon : e qui son escriudas de las suoas suas chaussos. » (f. 125r) ; « Gui d Uissel » inc. « Gui d Uissel si fo de Limosin, gentils Castellan, el el et siei fraire e sos cosius. Nelyas eron seigner d Uissel que es un ric chastel, e li doi siei fraire l un avia nom Nebles, e l'autre Peire, el cosins avia nom Elyas, e tuich catre eron trobador… » expl. « e entendet se en A Margarita d Albusson q era moiller del Viscomte d Albusson, et en la Comtessa de Monferran don fets montas chaussas, mas lo Legat del Papa li fets urcar[jurar] que mais non fetses chanssos, e per lui laisset lo trobar e chantar. » (f. 125r) ; « Lo Monges de Montaudon » inc. « Lo Monges de Montaudon si fo d'Alvernge d un chastel que a nom Vic q'es pres d'Orllac.

Gentils hom fo, e fo faits Monges de l Abadia d Orllac, e l Abas sil donet lo Priorat de Montaudon, e lai el se portet ben de lo ben de la maison… » expl. « s'en anet en Espaigna e fo li fails grands honors per tots los Reis e per tots los Baros, et a un Priorat en Espagna que a nom Villafranca que es[de] l Abadia d Orllac e l'Abas si cil[la il] det el enriqui, e meilloret e erat[cres] mont : e lai el moritc e finet. » (f. 125v) ; « Lo Monges de Poncibot » inc. « Lo Monges [rature] Gaubert de Poncibot si fo gentils hom, e fo de l'evescat de Limosin fills d un del Castellan de Poncibotc, e si fo mes monges quand era enfas en un mostier que a nom sain {conart e saup ben letras e ben chantar, e ben trobar… » expl. « et intret en l'alberc d'una paubra femna q'eil fon dich que lains era una bella femna, e trobet sa moiller, e qand el la vit[vic], et ella lui, fo grans dols entre lor e grans vergoigna, et eset ab lleis la nuoich, e lendeman el s'en anet ab ella, e menet lan ch una mongia en la fets rendrel Per aqella dolor el laisset lo chantar e trobar. » (f. 126r) ; « Nuc Brunet » inc. « Nuc Brunetz si fo de la ciutat de Rodes q'es de la signoria del Comte de Tolosa, e son clergues, e empatet ben lettras, e fon sottils hom de letras, e de sen natural… » expl. « e fets son drut lo Comte de Rodes, e des comiat a Nuc Brunet, e Nuc Brunet per la dolor q'el ~~nat se~~ [n'ac sisz] rendet en l'orden de Cartosa e lai el definet… » (f. 126v) ; « Naimeric de Bellenoi » inc. « Naimerics de Bellenoi si fo de Bordaeles d un castel que a nom ~~Lastener~~a[lespavra] neps de maestre Peire de Corbiac. Clers fo mas fet se joglars, et trobet bonas chansos e bellas e avinens per una valens dompna bella e gentil de Gascoigna… » expl. « e pois s'en parti e anet s'en en Cataloigna, e lai estet ; e demoret ~~aro~~[tro] q'el morit. » (f. 126v) ; « Daude de Pradas » inc. « ~~Dourda~~[Daur de] de Pradas si fo de Rozergue d'un borc que a nom Pradas que es pres de la ciutat de Rodes iiij leguas… » expl. « e fets chanssos [rature] de trobar, mas non moviont d amor perque non avion sabor entre la gen ni~~as~~[no] foron cantadas : et aqui son escriutas de las soas chanssos. » (f. 127r) ; « Lo sordels » inc. « Lo sordels fo da Montoana d'un castel que a nom Get. gentils catanis. e fo avinens hom de la persona, e fo bons chantaire, e bon trobaire, e grans amaires, mas mont fo truans e fols uas dompnas e uas los Barons ab cui el estava… » expl. « et se partit e anet s'en en Proenssa, e estet ab lo Comte de Proenssa, et amet una gentil dompna et bella de Proenssa et appellavala en los siens chantars que el fazia per leis doussa enemia : per le tal[cal] dompna el fets maintats bonas chanssos. » (f. 127) ; « Bertrans de la Manon » [titre] « Bertrans de Lamanon si fo de Proenssa fills d En Pons de Brugeiras, cortes cavalliers fo. o ~~grans pallaire~~ [gens parlans], e fets bonas coblas de solatz e sirventes. » (f. 127v) ; « Jaufre Rudels de Blaia » inc. « Jaufres Rudels de Blaia si fo mout gentils hom Princes de Blaia, et enamoret se de la Comtessa de Tripol sens ~~Nazar~~[vezer] per lo ben q'en n'auzi dir de lieis al pelegrins que enion d'Antiochia, e fets de lieis mains vers ab bons sos ab paubres mots… » expl. « e poins en aqel dia ella se rendet Monga per la dolor qella ~~at~~ [ac] de lui, e de la ~~so~~[soa] mort. En a qui sen escriutas de las soas chanssos. » (f. 127v-128r) ; « Lo Vescoms de Saint Antonin » inc. « Lo Vescoms de saint Antonin si fo de l'evescat de Caors seignor e Vescoms d'un ric borc de Rozerque que a nom Saint Antonin, et amava una gentil dompna q era moiller del seignor de Pena ~~del Bige~~ [d albiges] d'un ric castel. e fort… » expl. « et enans q'el fezes la chansson ma nueich edermens li son veiare en vesici q'amor l'assaillis d'una cobla que dis Raimon Jordan de nos ~~eu~~ [eus] uuoill apprendre cous etz laissatz ni ~~de diau la~~[dechan ja] solias en dompneia. entendre ment leialmen so fasias semblan. » (f. 128-129r) ; « Guillems de Saint Leidier » inc. « Guillems de Saint Leidier fo un rics Castellans de Leueillais de l'evescat del Pei sainta Maria, e fon honral hom e bens cavallios d'armas e laceis [larcs] benric d'auer, e mout enseignants e cortes… » expl. « e sabia tots los faits e'ls dits d'En Guillems e de la Marqesa, e tuich treis se Clamauon bertran l'un lautresaviam an ont grand[avion] allegrssa tuich trei entra lor mas ~~En~~[an] Guillem de sain Leidier tornet en gran tristessa ~~qel~~ [qeil] dui Bletran ~~fairon~~ [feiron] griu fellionia de lui. » (f. 129r) ; « Naimerics de Piguillan » inc. « Naimerics de Piguillan si fo de Tolosa fills d un borges q era mercadiers, que tenia draps a vendre, e après tenssos e canssos e sirventes, mas mout mal cantava, e

enamoret se d'una borgesa son vesina… » expl. « Et estet en aquellas encoutradas lonc temps, e puois s'en venc en Lombardia on tuich lob os homcus li fairon gran honor e gran aplazi e fenis[c] en Lombardia. Et a qui son escriutas montas de las soas chanssos. » (f. 129v) ; « Cadenet » inc. « Cadenets si fo de Proenssa d'un castel que a nom Cadenet ~~qes~~[qais] en la riba de Durenssa lo castels de Cadenet si fo destruits, e ~~raleb~~at[raubatz] per la gen del Comte de Tolosa e li homen de la terra mort et pres… » expl. « En Blacass l'onret, eil fets grans bens longa sazon ~~at~~[ac] de grans bens e de grandas honors al seglez : e pois el se rendet a l'orden de l'ospital e tot lo sien paich eu saubi per vertat per auzir ni vezer. Et aqui son escriutas totas [de las] soas chanssos. » (f. 129v-130r) ; « Peirols » inc. « Peirols si fo un paubres Cvalliers d'Alvernge, d un castel que a nom Peirols que· es en la terra del Dalfin. al ~~sil~~[pe] de Rocafort, e fo cortes hom e avinens de la persona. El Dalfins d Alvernge si'l vestia e tenia ab se ; c'il dava cavals e armas… » expl. « E parti Peirols da si et loignet tant q'el no'l ~~vestir nol~~[vestic nil] armeldon Peirols nois poc mantenn per cavallier et ~~el lor net~~[es deuenc] joglats et anet per cois longamen. E commensset a recebre dels Baros draps e cavals et ~~destriers~~[deniers] etarmes. » (f. 130) ; « Nucs de Sain Circ » inc. « Nucs de sain Circ si fo de Caersin d'un borc que a nom Tegra fills[fon] d'un paubre Navassor[r] que ~~al~~[ac] nom Narman de sain Circ per so q'el caste ldon el fo si avia nom sain Circ qes a pe de santa Maria de Rocca maor… » expl. « Chaussos fetz fort bonas e bons sos, e bonas coblas. mas anc non fo soit enamorat, mas ben se saup seigner enamorat, e mout saup ben aleuar las soas dompnas e ben decazer. Et a qui son escriutas gran ren de las soas chanssos. » (f. 130v-131r) ; « Perdigons » inc. « Perdigons fon Boglars, e saup trobar e uiular trop ben, e fon de l evescat de Gavaudan d'un castel que a nom l'Esperon, e fon fills d un paubre homen que era Pescaire, e per son sen, e per son trobar ~~perse~~[poiet] en gran pres… » expl. « Lonc tems ~~at~~ [ac] de grans bonas aventuras + [+mas mout li camieron pois las bonas aventuras] e vengeron li las malas, ~~que~~[qaz] el perdet los amics e las amigas el pres, e l'onor, el'aver ; e pois el se rendet a[en] l'orden de Cistel, e lai meritc : et a qui son escriutas q(ue) de las soas caussos. » (f. 131r) ; « Raembaut de Va~~qh~~[c]eiras at Vaqeiras » inc. « Raembaut de Vacheiras si fo fills d un paubre cavallier de Proenssa de chastel de Vacheiras que avia nom Peirops que era tengut per fols. En Raembaut se fets Joglars e estet lonc tems [longa sason] ab lo Prince d Aurenga et el li fets gran bens e gran honor … » expl. « e appellavala en sas chanssos mos bels cavalliers, e fon crezut q'ella li volgues gran ben per amor, e qand lo Marqes passet en Romania et el lo menet ab se e fets lo cavallier, e det li gran terra e gran renda al regesma de Salonich, e lai el morit. » (f. 131) ; « Richart de Barbesiu » inc. « Richart de Berbesiu si fo us Cavalliers del castel de Berbesiu de Saintonge de l'evescat de Saintes paubres Uavassors re bons cavaillers d'armas, [fo e] ~~fon~~ bels de la persona, e saup mieils trobar que entendre ni que dire… » expl. « e del soleil, e de las estelas per dir plus novellas razons que autre non agues dichas. Mout chantet longamen de lieis mas anc non fo crezut qel eil fazes plazer d'amor. En a qui son escriutas de las soras chanssos. » (f. 131v-132r) ; « Richat de Tarascon » inc. « Richart de Tarascon si fo uns Cavallier de Proenssa…» expl. « fo e bons trobaire, e ben servirs[re] » (f. 132r) ; « Hazemars lo Negres » inc. « Nazemars lo Negres si fo del castel vieil d Albin. Cortes hom fo… » expl. « e per lo Comte de Tolosa per aqel que fon deseretatz q'eil donet maisons e terras a Tolosa. » (f. 132r) ; « Peire Bermons » inc. « Peire Bermons lo Toutz si fo paubres cavalliers… » expl. « et ~~at~~[ac] honor per tots los bons homes. » (f. 132r) ; « Naimerics de Sarlat » inc. « Naimerics de Sarlat si fo de Perregos d'un ric ben que a nom Sarlat, e fets se Joglars… » expl. « mas non fets mas una chansson la calses a qui escriuta. » (f. 132) ; « Hugo de Pena » inc. « Hugp de Pena si fa d'Agenes d'un castel que a nom Monmessat, fills d'un mercadier, e fets se Joglars, e cantet mout ben, e saup gran ren de las autrui chanssos… » expl. « ma el fo grans Caratier se de ~~loges~~[jogar] e[en] taverna per qel fo ades paubre e sen[ses] armes, e venc s'en moillerat a venaissin en Proenssa. » (f. 132v) ; « La Comtessa de Dia » inc. « La Comtessa de Dia si fo moiller

d En Guillem de Peitius. Bella dompna… » expl. « fets de lui maintas bonas chanssos e bellas. segon que vos poires vezer e entendre aissi. » (f. 132v) ; « Na Castelloza » inc. « Na Castelloza si so d Alvernge gentils dompna, moiller del Truc de Mairon… » expl. « ella er auna dompna mout gaia e agradiva e bella : et a qui son escriutas de las soas chanssos. » (f. 132v) ; « Gauserans de sain Leidier » inc. « Gauserans de sain Leidier si fo de l'evescat de Velaic, gentils castellans… » expl. « en amoret se de la Comtessa de Vianes filla de lMarqes Guillem de Monferat. » (f. 132v-133r) ; « Gaubertz Amiels » inc. « Gaubertz Amielz si fo de Gascoigna paubres cavaillers, e bons d'armas, e saup ben trobar… » expl. « ~~per se~~[e si] fetz sos sirventes plus amesurat que hom qieu ~~ant~~[anc] trobet mais. » (f. 133r) ; « Berengiers de Palabgol » inc. « Berengiers de Palagbol si fo de Cataloigna de la terra del Comte de Rosillon. Paubre cavaillers… » expl. « e cantava de Hermasen[Nermersen] moiller d En Arnaut d'Avignon que fon fillz de na Maria de Peiralata. » (f. 133r) ; « Jordans de Lila de Venaisin » (f. 133r) ; « Peire Raimons de Tolosa » inc. « Peire Raimons de Tolosa lo viells si fo fills d'un borgez, e fets se joglars, et anet s'en en la cort del Rei [Anfos]d'Aragon Namfos… » expl. « Et estet en la cort del Rei e del bon Comte Raimons d'En Guillem de sain Leidier. » (f. 133r) ; « Bartolomeus Gorgis » inc. « Bartolomeus Gordis si fo un gentils hom mercadiers de s'enecia, e fo bons trobaire, e avenc se que qand el anava ab moutz d'autres mercadiers qu'eran d'aquella ciutat qieu vos ai dicha de Venecia en Romania… » expl. « En Bartolomeus Gorgis fo faits per Missier lo Duc de Venecia Castellans de Coron e de Mothons d'un rics borc de Romania q'es de l'eneciaus, e lai el s'enamoret d'una gentil dompna d'aqella encontrada, e lai el definet e morit. [à la ligne] Daisi en avant son escriut li comensamens de las Tenssons [qe son en aqest] de quest libre [à la ligne] Savaric En Gantcelms ab Nugo.[à la ligne] Rainaut de Pon. En Jaufres de Pon.» (f. 133v).

(f. 134r) « Vie de Bartelemi Gesrgi suivant le Ms deM[a] Saibante a Verone » : inc. « Bartelemi Georgi fut un honeste Marchand de Venise et un Bon Troubadour. [rature] il arriva qu'estant allé avec beaucoup d'autres Marchands de cette ville de Venise que je vous ai dit dans la Romanie lui et tous les autres Marchand… » expl. « et quand ces Prisonniers [rature][furent retournez] Atenuiso Bertelemi Gorgi fut fait par [rature] Monseigneur le Doge deVenise Castellan de Coron et de Morçons riche bourgade de Romanie qui est avec Venitiers. La il devint amoureux d'une ~~jalte~~[noble] dame du Païs il y finit ses jours et mourut. »

(f. 135r) « Vie de Bartelemi Georgi ds le Ms du Roy 7225 la mesme que dans le Ms duVatican 3204 » : inc. « Bartelemi Jorgi fut un honest gentils home de la Ville deVenise sage de son naturel et [hom(m)e d esprit] et qui seut bien composer et chanter. Il arriva un temps qu'il alloit par le monde et que come les Genois estoient en guerre avec les Venitiens ils le prirent et l'emmenerent prisonnier dans leurs pais… » expl. « Bare+ Jorgi resta longtems en prison l'espace d'environ sept ans, et quand il fut sorti de prison il alla a Venise et la République l'envoya pour Castellan a un chasteau qu'on appelle Coron et il y mourut. »

(f. 136-138r) Liste de noms et *vidas* : « Peirols. En Bernart de Ventadorn » ; « Raembaut En Blacassas » ; « Lo Dalfins. En Perdigons » ; « Peirols. En Amors » ; « Nuc de laBcalaria. En Bertrand de sain Felix » ; « Gantelmi Faidin. En Perdigons » ; « Gantelmi Ramnols del el. Nagret » ; « Nuguet ~~de~~[et] Reculaire » ; « Masura e Leugaria » ; « Gui Dussel En Elyas Duissel » ; « Lo Coms de Rodes En Naruaul » ; « Guillem Gasmais, e Nebles del Saignar » ; « Albert Marqes En Raembaut » ; « Bernart de Ventadorn. En Peirols » ; « Guillem de la Tor. E Himbert » ; « Albertat. En Gautelmi faidits » ; « En Blacat. En Peire Vidals » ; « Guillem de la Tor. En Sordels » ; « Bertrand d'Avignon e Raimen de las Sablas » ; « Lo vescoms de Torena, e Huc de sain Circ » ; « Nucs de sain Circ al Coms de Rodes » ; « Peirenet. En giraut. » ; « Haimeric de Ventadorn. En Gui d UIssel. » ; « Gantelmi Faidits a Nuc de la Baccalleria. » ; « Haimeric de Piguillan. En Hellias d Uissel. » ; « Naimeric. En Guillem de Berguedan. » ; « Gionet. En Raembaut. » ; « Lo Monge de Montaudon a

Dieu » ; « Nasperdut. En Pons de Monlains. » ; « Lo Prebost. En Savaric de Mallcon. » ; « Gui de Cavaillon. » ; « Guillems de Bauts » ; « Albertas. En Peire » (f. 136) ; « D aisi en avant son escriutas las sirventes que son en aqest libre » (f. 136v) : « Bertran de Born. » inc. « Bertrans de Born si fo us castellans de l'evescat de Perregos seigner d'un castel que avia nom Autafort, et at[ac] tot temps gerra ab tots sos vesins. ab lo Conte de Perregos, et ab lo Vescoms de Lemotges[as] et ab son fraire Constantin… » expl. « e si n'ac el de grans bens e de grans mals deso qez el mesclet mal entre lor. E fets mains bons sirventes dels cals son gran ren aisi escriut. segon que vos ~~pozes~~[podetz] vezer e entendre. » (f. 136v-137r) ; « Guiraut del Luc » ; « Nas perdut » ; « Guillem de la Tor » ; « Dalfinet » ; « Peire de Gavaret » ; « Peire de la Mula » ; « Guillems de Berguedan » inc. « Guillems de Bergue[e]dan si fo un[us] gentils bars de Cataloigna Vescoms de Bergue[e]dan e seignor de Maderna e de Rio[e]cs. Bons cavalliers fo e bons gerriers. et ac gerra ab Raimon Folc de Cardona qu'era plus rics e plus grans que el… » expl. « Bons sirventes fets, e vantavaso de totas las dompnas que il sofriont amor. Mout li vengrot de grans avanturas d armas e de dompnas, e de grans desavanturas : e puois l'aucis uns peon. Et aissi son escriutas dels sieus sirventes. » (f. 137) ; « Peire de Durban » ; « Lo Reis Richart » ; « Lo Dalfins d Alvernge » inc. « Lo Dalfins d'Alvernge i fo Coms d'Alvernge, efo uns dels plus savis cavaillers, e dels plus cortes del mon, e dels plus bars[laves e], e meillor d'armas, e que plus d'amor e de dompnei, e de tots faits avinens… » expl. « e per largessa que fo en lui perdet la meitat e plus de tot lo sieu Comtat, e per avaressa, e per sen O saup puois recobrar e gazaiguar plus q'el non avia perdut. » (f. 137v) ; « Guiraut de Borneil », « Nuc de Mataplana », « Miravals », « Arnaut de Comunge », « Peire Rotgiers », « Raembaut d'Aurenga » (f. 138r) ; « Peire de Bussinac » inc. « Peire de Bussinac si fo un cleros clercs e gentils hom d'Autafort… » expl. « las dompnas que fazian mal, e de reprendre los sirventes d En Bertrand de Born. » (f. 138r) ; « Lo Sordels », « Ricas novas » (f. 138r) ; « Folqes de Romans » inc. « Folqes de Romans si fo de Vianes …. d'un borc que a nom Romans, e fo bons joglars e presentiers en cort, e de gran solats… » expl. « de lauzar los pros, e blasmar los mals, e fets montar[mout] bonas coblas. » (f. 138r) ; « Ogiers Novella », « Bertrant del Point », « Lo Monges de Poncibot », « Raimons de Durfort », « Truc Malcas[ecs] », « Peire Vidals », « Guillems de sain Grigori », « Naimeric de Piguillan », « Peire d Alvernge », « Lo Monges de Montaudon », « Montaignagol », « Peire Cardenals » (f. 138r).

(f. 138v-143) « Premiers vers des Pieces [rature] qui sont contenues dans ce Manuscrit ».

(f. 144-148) « Les vies des Poetes Prov[x] cy dessus et les Tables ont esté copiées sur les Mss SaibanteaVerone elles ont esté reveues et cequi suit a esté copié sur leMs du VaticanN 5232 dont celui de Verone n'est que la copie ».

(f. 149-152) « D'aissi en avant son escrit li comensamen de las tenssons daq(e)st libre »

(f. 153r) liste de noms : « Ogier Nouella », « Bertrant del Poirit », « Lo Monges de Poncibot », « Raimons de Dutfort », « …ers Malcas », « Peire Vidals », « Guillems de san Gregori », « Naimeric de Piguillan », « Peire d'Alvernge », « Montaiguags », « Peire Cardenals ».

(f. 153r) « De Peire d'Alvernge » : « Bella mes la flors d'aiguilem… »

(f. 153-154r) Girant de Borneill : « Es aizirts en cabalits chantars… »

(f. 154) Marcabruns : « Cortesamen nuill comenssas… »

(f. 154v) Raembant d'Aurenga : « Als druts crus corens lausengiers… »

(f. 154v) Arnault Daniels : « Dous brais e crits lais e lantars… »

(f. 155r) Raimons de Miraval : « Entre dos volers sui pessius… »

(f. 155) Helyas Carrals : « Si cum tel que sos compaignos… »

(f. 155v) Albertats : « Ab toi comenssa ma chansso… »

(f. 155v-156r) Pons de Capduoill : « Mieills com non puo dis ni pessar… »

(f. 156r) Folqes de Marseilla : « Si tot me sos a tort apartenbut… »

(f. 156r) Rambatins de Bonarel : « En… La flor plus bella d'autra flor… »

(f. 156r) Gantelmi Faidits : « Som pogues patu sans voler… »

(f. 156v) Guilliems de Cabestaing : « Aissi cum tel que creissal fuoill… »

(f. 156v) Bertran de Ventadorn : « Por miels cobrir penas e cossir… »

(f. 157-160) Girautz de Borneill : « Nuilla res a chantar no'm faill… » (157-158r), « Plaing e sospir… » (f. 159-160r) ;

(f. 161-164) Marcabruns : « Lo uers comenssa… » (f. 161-162r), « Lan gan cor la doussa bira… » (f. 163), « El son desuiat chamtaire… » (f. 164).

(f. 165-169)Raembautz daurenga : « Ar non sui ies mals et astrucs… » (f. 165), « A mon uers dirai chansso… » (f. 166-167r), « Ben s'eschai g'en bona cort… » (f. 168), « Mon chant per auzil ni p(er) flor… » (f. 169).

(f. 170) Arnaut daniels : « Lan can son passat Li giure… »

(f. 171) Albertetz : « E mon cor ai un aital encobida… »

(f. 172-176) Rambertins de bonarel : « En sai la flor plus bella d'autra flor… » (f. 172), « Al cor m'estai lamoros desiriers… » (f. 173-174r), « Mout chantera de ioi e uoluntiers… » (f. 175), « Pois uei guel rempls sa serena… » (f. 176).

(f. 177-189) Gaucelms Faiditz : « Mout'a amors sobre poder… » (f. 177-178r), « Gauzen ab gran benananssa… » (f. 179-180r), « Tot so gers pert pels truans amadors… » (f. 181-182r), « Oimay nos sia guitz… » (f. 183-184r), « Oimais taing que fassa parer… » (f. 185-186r), « Chascus hom deu conoisser, e entendre… » (f. 187-188r), « De liey cui am de cor e de saber… » (f. 189).

(f. 190-196) Bernartz de ventedorn : « Per mieills cobrir lo mal pens e'l cossire… » (f. 190), « Lonc temps nau e ueing e uire… » (f. 191-192r), « Bemant perdut lai en nes nenbedorn… » (f. 193), « A tantas bonas chanssos… » (f. 194), « Ara non uei luzir seleill… » (f. 195), « Qan la freidura uenta… » (f. 196).

(f. 197) Peire Vidals : « Cara amiga doussa e franca… »

(f. 198) Lo Monges de ponciboc : « Car no'm abellis solatz… »

(f. 199) Naimerics de bellenoi : « Per crist sieu crezes amor… »

(f. 200-201) Daurde de pradas : « Tant sent alcor un amoros desir… » (f. 200), « Ben deu esser solatz marritz… » (f. 201).

(f. 202) Guillems de saint leidier : « Maluaza m'es la moguda… »

(f. 203-205) Haimeries de piguillan : « Qui sofrir sen pogues… » (f. 203-204r) ; « Pouis que ma bella amia… » (f. 205).

(f. 206-208) Cadenetz : « Tals reigna, de sauimen… » (f. 206), « Eu sui tant cortesa gaita… » (f. 207), « Sieu ar endeuenia… » (f. 208).

(f. 209-211) Hucs de sain circ : « Estat ai fort longamen… » (f. 209), « Enaissi cum son plus car… » (f. 210-211).

(f. 212) Perdifons : « Be'm dizon r'en mas chanssos… »

(f. 213-214) Peire Raimons de Tolosa : « Hon puosc faillir d'una leu chansson faire… »

(f. 215-227) Bartolomeus Gorgis : « Atressi cum lo cam el… » (f. 215-216), « Pron si deu mais penssar al mieu semblan… » (f. 217), « Entre totz mos cossiriers… » (f. 218-219), « Mout fai sobrieira foillia… » (f. 220-221), « Si tot mestant en cadena… » (f. 222-223), « Aissi co'l fuosx consuma totas res… » (f. 224-225), « On hom plus aut es poiatz… » (f. 226-227).

(f. 228-229) Lo Coms de Rodes e fluc de sain cur : « Hugo uostre semblan digatz… »

(f. 230) Haimerics de piguillan en elias duisel : « Aelyas consseill uos deman … »

(f. 231) Lomonges de montaudon ab dieu : « Autra uetz fui parlamen… »

(f. 232) Gui de cauaillon : « Seigneiras e cauals armatz… »

(f. 233) Guillems delbauz : « En Gui a tort mi menassatz… »

(f. 234) Albertetz en peire : « En peire dui pro cauallier… »

(f. 235-238) Bertrans de bron : « Ges no'm desconort sieu ai perdut… » (f. 235-236), « Tortz e gerras e joi d'amor… » (f. 237), « Al nou doutz termini blanc… » (f. 238).

(f. 239) Hisperdutz siruentes : « Gui non dizi'als faitz dolens… »

(f. 240) Guillems del ator : « Un siruentes farai d'una trista persona… »

(f. 241) Peire de gauaret siruentes : « Peironet ensauartes… »

(f. 242) Dalfinetz siruentes : « De mieich siruentes ai lejor… »

(f. 243-246) Guillems de bergedan siruentes : « Trop ai estat sotz coa de mouton… » (f. 243), « Un siruentes uuoill nou far… » (f. 244), « Ar el mes que la neu el frei… » (f. 245).

(f. 246) Peire de durlan siruentes : « Peironet ben uos es pres… »

(f. 247) Lo Reis Richatz : « Daufin ieus uuoill derainier… »

(f. 248-250) Lo Dalfins dalvernge : « Rey puois que de mi chantatz… » (f. 249), « Joglaretz petitz artus… » (f. 249), « Puois sai etz uengutz cardaillac… » (f. 250).

(f. 251) Girautz de borneill : « Pois en raimons ni truc malecs… »

(f. 252-255) Mirauals (siruentes) : « Del rei daragon conssir… » (f. 252r), « Grans mestiers m'es razona mens… » (f. 253), « Aras nomen puosc plus tardar … » (f. 254), « Forniers per mos enseignamens… » (f. 255).

(f. 256) Arnautz de comunge siruentes : « Bem plai us usatges que cor… »

(f. 257) Lo sordels. Siruentes : « Qen q'icu chantes d'amor ni d'alegrier… »

(f. 258-260) Ricas nouas siruentes : « Lo bel terminis comenssa… » (f. 258-259r), « Tant fort magrat en que amors m'a mes… » (f. 260).

(f. 261) Raimons de durfort siruentes : « Truc malec a uos mi teing… »

(f. 262-263) Peire Vidals. Siruentes : « Pois ubert ai mon ric thesaur… »

(f. 264-265) Peire Cardenals : « Las amairitz qui encolpar las uol… » (f. 264), « Ja non uuoill mos ditz… » (f. 265).

(f. 266-313) Texte dels auzels cassadors : « Aissi comensa Lo pologre dels auzels cassadors » [titre] inc. « Dande de pradas non s'oblida pueis que sens erazos l'en couida. [rature] que no fassa un bon solatz. per si […]^{eper} sels a qui platz. que d'els autres non a gran cura. e so dtiz per Bonauentura. de far romans bon e cortes… » expl. « a prop dirai com hom los tenga e sis lesse que mal lur uenga. consilar fasson guerizo. ab poluera, et al poizo. o ab autra calque metzina. que lur si abona e fina. Lo pologres es fenitz. e comensa lo romans. e ditz premeiramen d astors de cantas maneiras son. » (f. 266r), inc. « De tres maneiras son austor. car l'un son gran l'autre menor. l'autre petit de bona guiza. si com natura los deuiza. aisel qu'es mager es plus gros. es plus domesges, es plus bos. Los hueills a bels clars, e lucens e los pes gros. [rature] e couinens. onglas longas alegre nout. Cueindamen uol maniar molt. abauzels cautz fort sesiallzis. per nuill auzel nosalentis… » expl. « ben es doncas meins que non res. auols maldigz que mal digz es. per so no'm fai nuilla paor; uezat ba doc maldizedor. fat maldizen giet amon dan et a gen corteza'm coman. »

(f. 312-313v): « Table des Chapitres précédants ».

(f. 314) note : « Sur une feuille volante est une liste d'environ 40 mots Provencaux com(m)encant par A expliquez en Italien avec en titre Vocanulario Provenzale di Arg[rature] Colutio. je n'y au rien trouvé de remarquable que ces mots. », « Sur d'autres cayers separez dont les Poesies Provencales dont voici les comencements ».

(f. 315) note : « J'ay copié des Ref 122 »

(f. 316) « Poesies Prov.^{les} Mss de la Biblioth Ambroisien(n)e deMilan N°71 »

(f. 317-324) « Table des Poesies Prov^{les} du Ms del'Ambroisienne de Milan N°71 »

(f. 325) Sans titre : « Ab son gai plan e car… »

(f. 326) Sans titre : « Tan mazenza. sa paruenza… »

(f. 327-328) Rambaud de Vaqueras : « Se tut ma do(m)na e amors… »

(f. 329-330) Sans titre : « En Pelicier chauser de tres lairos… »

(f. 331) Sans titre : « Ges li poder nos parton per egal… »

(f. 332) Sans titre : « Qui vol conqerer prez verais… »

(f. 333) Sans titre : « Cel q^{i} son petit poder fai volunter… », « Ja hom pois ni desheritaz… »

(f. 334) Sans titre : « Dome fol no desconoisen… »

(f. 335) Sans titre : « Tuta beutaz e tota cortesia… »

(f. 336) Sans titre : « Quand lo pel del cul venta… »

(f. 337) Sans titre : « Luecs es qom chant e com sen lais… », « Grand gaug mare la noie quand sui colgar… »

(f. 338) Sans titre : « Amors vol druz cavelcador… »

(f. 339) Sans titre : « Ma donam de bona guisa… », « De tan tenc por nesei Andreu… »

(f. 340) Sans titre : « Si ia amors autre pro non tenges… », « Bella do(m)na ges non par… ».

(f. 341) Sans titre : « Maltrait d amor non sera ia tan gran… », « S om pogues vezer ieu espeill… », « Si sapeisson mi oill parlar… ».

(f. 342-356) « Copie des Poesies ou des Fragments de Poesies des Troubadours qui se trouvent dans le Ms de la Bibliotheque Barberine N° 2777 a Rome avec la traduction en Italien a costé… »

VI) Histoire

Commanditaire et premier possesseur : Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye. Le recueil est acheté après mort, pour la bibliothèque du roy et conservé avec les acquisitions de la bibliothèque des français, sous la surveillance de M. Bréquigny membre de l'académie française. Probable consultation du manuscrit par l'abbé Millot à la même période puisque celui-ci a récupéré des notes et des brouillons de La Curne concernant son travail de collation et d'étude des troubadours.

VII) Bibliographie

Les Archives de littérature du Moyen Âge (ARLIMA) : <https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>

CAMPS, Jean-Baptiste, « L'histoire externe des chansonniers des troubadours en France du XVIe-XVIIIe siècle » dans Courouau, Jean-François et Luciani, Isabelle (dirs.)*, La réception des troubadours en Provence, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garniers, 2018, p.25-82.

CARATY, Laure-Anne, « La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans les chansonniers de Sainte-Palaye », dans Barberini, Fabio et Talfani, Camilla (dir.) *Transmission : création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan*, Turnhout : Brepols, 2022, p. 191-214.

CHABANEAU. Camille. *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil -Gallaup/ publiées et annotées par Camille Chabaneau*, Paris, Maisonneuve frères et Leclerc, 1886.

GOSSMAN, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: the World and the Work of la Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press, 1968.

JEANROY, Alfred, *bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, H. Champion, 1965.

MARTIN, Henry, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal. Tome troisième*, Paris, Plon, 1887.

MEYER, Paul, « *Archive des missions scientifiques et littéraires* » dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1874, 35, 164.

VINCENTI, Eleonora, *Bibliografia antica dei Trovatori*, Milan et Naples, R. Ricciardi, 1963.

Notice du ms. 3099

I) Signalement du manuscrit

Ms. Paris. Arsenal. 3099, pas de sigle ; dimensions (h×l×E en mm[165]), 400× 260 × entre 90 et 100 mm. 184 folios. Manuscrit contenant une table des noms propres des poésies manuscrites des troubadours. Tome 1er — A, datant de la deuxième moitié du XVIIIe siècle après 1742 date de fabrication du papier en Auvergne à Riom (Thiers). Rédaction de son contenu à Paris.

II) Description matérielle

Support : papier beige clair, papiers de rajout rectangulaires collés sur chaque folio. Dimension des papiers : tailles variables mais généralement en dessous de 95 mm. en largeur et 60 mm. de hauteur en moyenne sur le f. 68 témoin. Entre 11 et 14 papiers collés sur une page en colonne les uns en dessous des autres.[166] Plusieurs filigranes cachés par les papiers collés mais discerné entre les deux colonnes.

1. Filigrane aux armes de Pomponne. Cercle de forme ovale posé sur une cartouche. Dans le cercle : deux griffons debout encadrent un objet. Griffons constitués de : pattes de félin, bec, queue de félin, collerette et ailes. Le tout surmonté d'une couronne. Dimensions en mm h×l : 91 sans la cartouche et 150 avec la cartouche ×71mm.[167] Le filigrane peut apparaître avec une cartouche en dessous. Dimensions de la cartouche 10×57mm.
2. Deux cartouches au centre de la page contenant des lettres, peut-être : C cœur PIGNION… dans la première et indéterminées dans la deuxième (papetier Béal V. à Riom, Thiers). Dimensions de la grande cartouche h×l : 10×130 mm. Dimensions de la petite cartouche h×l : 10×73 mm.[168]
3. *Les trois annelets* avec une cartouche contenant une date. Dimensions h×l : 95 × 65mm.[169]

Manuscrit de travail et de renseignements sur les recueils 9091-3098 sans ornementation particulière. Manuscrit bien lisible et propre à l'intérieur. Papiers collés avec soin.

Très mauvais état de conservation du *codex* pour la couverture : dos très usé, complètement déchiré vers de l'angle de coiffe presque jusqu'en bas : reliure des folios apparente de l'extérieur. Traces de frottements qui ont abimés les décorations en fils d'or. Une craquelure sur le plat de devant vers le coin droit en bas, plusieurs autres sur les bords. Quelques tâches. Même chose sur le plat de derrière avec une plus grosse tâche noire. Dimensions des folios h×l 380×250 mm.[170] Bords écornés sur la hauteur. Reliure dévoilée entre le contre-plat et la page de titre et le dernier folio. Présence de trous presque dans la rainure du f.60 à 63. Folio 154 déchiré sur le bord en bas et folio 166 déchiré en marge queue vers la couture. Quelques taches noires et jaunes sur les bords au centre de la majorité des folios. De grosses taches d'encre f. 15v-16r et traces de cire rouge aux f. 59, f. 66, f. 72, f. 84, f. 157v. Système de numérotation par foliotation. Le numéro apparaît au recto d'un folio en tête de page côté marge de gouttière.

---

[165] C'est-à-dire h=hauteur, l = largeur, E= épaisseur en millimètre. La largeur est prise sur la première de couverture. L'épaisseur varie selon l'endroit de la tranche où elle prise (le *codex* est abimé, le tassement des feuillets diffère de la couture à la gouttière).

[166] Folio témoin, f. 89.

[167] Filigrane témoin sur la page de titre qui ouvre le ms. Largeur prise au niveau des ailes.

[168] Folios témoins, f. 90 et folio non numéroté entre f. 127 et 128. Dimensions prises sur le nom numéroté.

[169] Folio témoin, f. 8, 89 et non numéroté entre 113 et 114. Dimensions prises sur le folio non numéroté car il était vierge et laissait bien apparaître le filigrane.

[170] Folio témoin, f. 248

Quelques folios non numérotés et toujours vierges : un entre f. 113 et f. 114, deux autres entre f. 127 et f. 128, et un entre f. 172 et 173. Pas de signature ni de réclame. Préparation de la page avant l'écriture : page pliée en deux, la pliure fait apparaitre deux parties dans une page. Disposition des papiers en deux colonnes, collés les uns en dessous des autres, les bords se chevauchent. Chaque colonne occupe une des parties révélées par le pliage.

III) Scription

Encre généralement noire pour toutes les inscriptions, une encre plus claire apparaît parfois : ex. f. 97v. Présence de plusieurs mains :[171]

1e main[172] : dans les entrées et courtes explications ou descriptions dans le contenu des articles. Écriture penchée, fine et propre. Queue des *p* et *q* doublée.

2e main : titre ou courtes explications des articles. Écriture légèrement penchée, fine et propre. Queue des *p* bouclée mais pas doublée[173] et queue des *y* complètement bouclée.[174]

3e main : idem. Écriture très petite, penchée, plus difficile à déchiffrer à cause de sa taille, le *s* final a une forme longue.[175]

IV) Structuration

Pas de structuration particulière : rédaction probable des papiers au fil de la lecture des recueils 3091-3098, puis classement par ordre alphabétique et collage sur les folios.

V) Contenu

Noms propres des mss. 3091-9098 référencés par ordre alphabétique.

Section A f. 1-48 : de *Abel* à *Azemar*.

Section B f. 49- 80 : de *B. de Saychac* à *Buzinhac*.

Section C f. 81- 104: de *Cabalista* à *Curban.*

Section D f. 105-113 : de *Dagon* à *Dufort.*

Section E f. 114- f. non numéroté après f.127 : de *Ebles* à *Ezamar Azemar ou ezamar.*

Section F f. 128 - 137 : de *Fabre* à *Fuleran.*

Section G f. 138 – 167 : de *G…* à *Guy de Nanteuil heros d'amour et aiglantine sa dame*.

Section H f. 168 - 172 : de *h … juge de la tenson* à *Hyris et Biblis amants*.

Section I/Y/ J f. 173 - 184 : de *Jacme* à *Yzombart personnage de roman*.

VI) Histoire

Commanditaire et premier possesseur : Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye. Le recueil est acheté après mort, pour la bibliothèque du roy et conservé avec les acquisitions de la

[171] Voir en annexe les photos de ces mains.
[172] Folios témoins, f. 86r et 121r.
[173] Folio témoin, f. 102.
[174] Folio témoin, f.146 et 149v.
[175] Folio témoin, f. 106v.

bibliothèque des français, sous la surveillance de M. Bréquigny membre de l'académie française. Probable consultation du manuscrit par l'abbé Millot à la même période puisque celui-ci a récupéré des notes et des brouillons de La Curne concernant son travail de collation et d'étude des troubadours.

VII) Bibliographie

Les Archives de littérature du Moyen Âge (ARLIMA) : <https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>

CAMPS, Jean-Baptiste, « L'histoire externe des chansonniers des troubadours en France du XVIe-XVIIIe siècle » dans Courouau, Jean-François et Luciani, Isabelle (dirs.)*, La réception des troubadours en Provence, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garniers, 2018, p.25-82.

CARATY, Laure-Anne, « La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans les chansonniers de Sainte-Palaye », dans Barberini, Fabio et Talfani, Camilla (dir.) *Transmission : création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan*, Turnhout : Brepols, 2022, p. 191-214.

CHABANEAU. Camille. *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil -Gallaup/ publiées et annotées par Camille Chabaneau*, Paris, Maisonneuve frères et Leclerc, 1886.

GOSSMAN, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: the World and the Work of la Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press, 1968.

JEANROY, Alfred, *bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, H. Champion, 1965.

MARTIN, Henry, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal. Tome troisième*, Paris, Plon, 1887.

MEYER, Paul, « *Archive des missions scientifiques et littéraires* » dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1874, 35, 164.

VINCENTI, Eleonora, *Bibliografia antica dei Trovatori*, Milan et Naples, R. Ricciardi, 1963.

Notice du ms. 3100

I) Signalement du manuscrit

Ms. Paris. Arsenal. 3099, pas de sigle ; dimensions (h×l×E en mm[176]), 395× 250 × entre 70 et 80 (selon l'endroit de la tranche de queue où est prise la mesure à cause du tassement des feuillets) mm. 151 folios. Manuscrit contenant une table des noms propres des poésies manuscrites des troubadours. Tome II — L-Z ; et un supplément, datant de la deuxième moitié du XVIIIe siècle après 1742 date de fabrication du papier en Auvergne à Riom (Thiers). Rédaction de son contenu à Paris.

II) Description matérielle

Support : papier beige clair, papiers de rajout rectangulaires collés sur chaque folio. Dimension des papiers : tailles variables mais généralement en dessous de 95 mm. en largeur et 60 mm. de hauteur en moyenne sur le f. 62 témoin avec des exceptions de papiers plus grands : en dessous de 98 mm. en largeur 120 mm de hauteur sur même folio témoin. Entre 13 et 12 papiers collés sur une page en colonne les uns en dessous des autres.[177] Traces de fils de chainette, environ 10 par page et 25mm entre chaque fil.[178] Plusieurs filigranes cachés par les papiers collés mais discerné entre les deux colonnes.

1. Le Petit raisin. Petite queue avec 8 grains de raisin. Dimensions h×l : 33×12 mm. [179]

2. Deux cartouches au centre de la page contenant des lettres, peut-être : C cœur PIGNION… dans la première et indéterminées dans la deuxième (papetier Béal V. à Riom, Thiers). Dimensions de la grande cartouche h×l : 10×135 mm. Dimensions de la petite cartouche h×l : 10×70 mm.[180]

3. Les trois annelets et une cartouche contenant la date 1942. Dimensions h×l : 95 × 65mm.[181]
Manuscrit de travail et de renseignements sur les recueils 9091-3098 sans ornementation particulière. Manuscrit non esthétique mais bien lisible et propre à l'intérieur. Papiers collés proprement.

Meilleur état de conservation que pour les autres exemplaires de la série malgré la coiffe et angles de coiffe usés, craquelés et déchirés localement en haut mais aussi vers la queue. Quelques traces de frottements qui ont abimé les décorations en fils d'or sur le dos mais bonne lisibilité des inscriptions : « TABLE DES NOMS PROPRES DES POESI [il manque ES] MSS DES TROUBA [il manque DOURS] L = T ». Quelques rare tâches et traces noires sur les plats de devant et de derrière. Dimensions des folios h×l 380×250 mm.[182] Bords des folios foncés et écornés et quelques petits trous. Reliure dévoilée entre contre-plat et le dernier folio. Des tâches beiges plus ou moins nombreuses sur la majorité des folios ; quelques tâches plus sombres et foncées mais ms. très propre dans l'ensemble, aéré et très lisible. Pas de folio volant : le ms. a moins été manipulé que les recueils. Système de numérotation par foliotation : n° de folio dans la marge de tête côté gouttière. Quelques folios vierges non numérotés : un entre f. 45 et 46 ;

[176] C'est-à-dire h=hauteur, l = largeur, E= épaisseur en millimètre. La largeur est prise sur la première de couverture. L'épaisseur varie selon l'endroit où elle prise (le codex est abimé).
[177] Folios témoins : f. 100-101.
[178] Folio témoin : f. 151.
[179] Folio témoin : la page de titre, dimensions prises sur celle-ci
[180] Folios témoins : f. 61 et 137, dimensions prises sur le deuxième sur celle-ci
[181] Folios témoins : f. 60 et dernier folio du manuscrit non numéroté et vierge, dimensions prises sur celui-ci.
[182] Folio témoin, f. 105.

idem entre f. 72 et 73, idem entre 73 et 74 ; deux entre f. 115 et 116. Pas de signature ni de réclame. Préparation de la page avant l'écriture : page pliée en deux, la pliure fait apparaitre deux parties dans une page. Disposition des papiers en deux colonnes, collés les uns en dessous des autres, les bords se chevauchent. Chaque colonne occupe une des parties révélée par le pliage. Dimension des parties h×l : ≈ 380×125 mm.

III) Scription

Mêmes mains que dans le ms. 3099.

IV) Structuration

Pas de structuration particulière : rédaction probable des papiers au fil de la lecture des recueils 3091-3098, puis classement par ordre alphabétique et collage sur les folios.

V) Contenu

Suite du référencement par ordre alphabétique des noms propres des mss. 3091-9098 référencés.

Section L f. 1-8 : de *Lasbinia de Cauais (Mad^e^.) Juge d'amour* à *Luzerna*.

Section M f. 9-34 : de *Macabée* à *p.e. Murols (le sg^r^. de) ou Mercuirols*.

Section N f. 35-45 : de *Nabelris. p.e. nom supposé de la D^e^. de Lanfranc Cigala* à *Nulmier Ulmier ou Nulmier de Laufans*.

Section O f. 46-49 : de *Oblacheira Remon oblacheira* à *Ovide mythologique*.

Section P f. 50-72 : de *P…* à *Puy misson Misson (D^e^ de) p.e puy misson*.

Section Q f. 73ab : de *Qales Chales (Vic^tesse^ de) ou Qales* à *Quitinac Giraut de Tintinhac ou Quitinac Troubadour dont les vers sont rapportez*.

Section R f. 74-99 : de *R…* à *Ruquet vient a me†ant jongleur*.

Section S f. 100-115 : de *Sabata* à *Susanne la Chaste*.

Section T f. 116-127 : de *T … roy de Castille* à *Turnus*.

Section U et V f. 128-137r : ~~*U*~~ *p.e. Vidal* à *Uzes*.

Un papier de rajout mal rangé f. 137v : *Jaufre.*

Papiers des noms anonymes f. 138-151.

VI) Histoire

Commanditaire et premier possesseur : Jean-Baptiste de la Curne de Sainte-Palaye. Le recueil est acheté après mort, pour la bibliothèque du roy et conservé avec les acquisitions de la bibliothèque des français, sous la surveillance de M. Bréquigny membre de l'académie française. Probable consultation du manuscrit par l'abbé Millot à la même période puisque celui-ci a récupéré des notes et des brouillons de La Curne concernant son travail de collation et d'étude des troubadours.

VII) Bibliographie

Les Archives de littérature du Moyen Âge (ARLIMA) : <https://www.arlima.net/ad/chansonniers_occitans.html>

CAMPS, Jean-Baptiste, « L'histoire externe des chansonniers des troubadours en France du XVIe-XVIIIe siècle » dans Courouau, Jean-François et Luciani, Isabelle (dirs.)*, La réception des troubadours en Provence, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Classiques Garniers, 2018, p.25-82.

CARATY, Laure-Anne, « La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans les chansonniers de Sainte-Palaye », dans Barberini, Fabio et Talfani, Camilla (dir.) *Trans-mission : création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan*, Turnhout : Brepols, 2022, p. 191-214.

CHABANEAU. Camille. *Notes sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés suivies de deux lettres inédites de Pierre de Chasteuil -Gallaup/ publiées et annotées par Camille Chabaneau*, Paris, Maisonneuve frères et Leclerc, 1886.

GOSSMAN, Lionel, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment: the World and the Work of la Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press, 1968.

JEANROY, Alfred, *bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, H. Champion, 1965.

MARTIN, Henry, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal. Tome troisième*, Paris, Plon, 1887.

MEYER, Paul, « *Archive des missions scientifiques et littéraires* » dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1874, 35, 164.

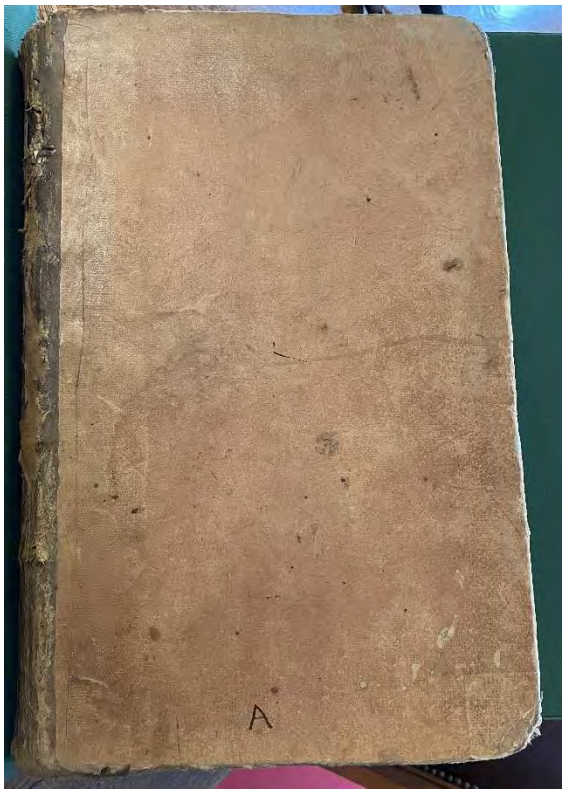
VINCENTI, Eleonora, *Bibliografia antica dei Trovatori*, Milan et Naples, R. Ricciardi, 1963.

Annexe 2

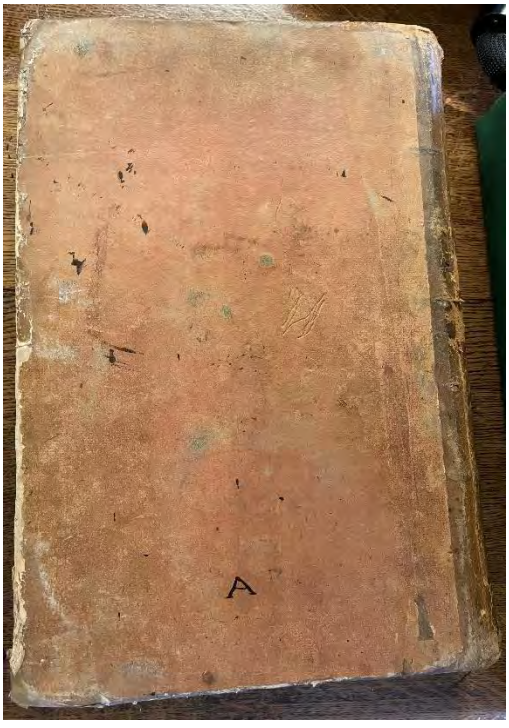
Photos des manuscrits

Manuscrit. 3091

1. État du manuscrit



Plat de devant



Plat de derrière

Dos du ms. abîmé

Coiffe effritée

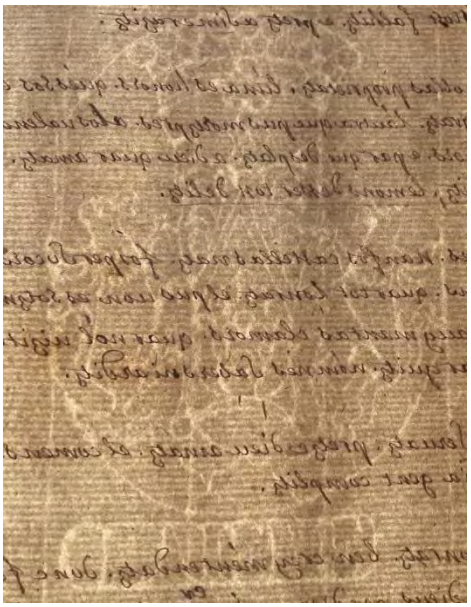
2. Filigranes

MOULIN DE B cœur RIBEROLLE en cartouche. Visible sur la deuxième page de titre.

Filigrane aux armes de Pomponne. Dans un cercle deux griffons debout encadrent un écu. Le tout est surmonté d'une couronne. Visible au f. II.

Même filigrane avec G, cœur, A,V,R,I, L,H,O, N en cartouche . Visible au f. III.

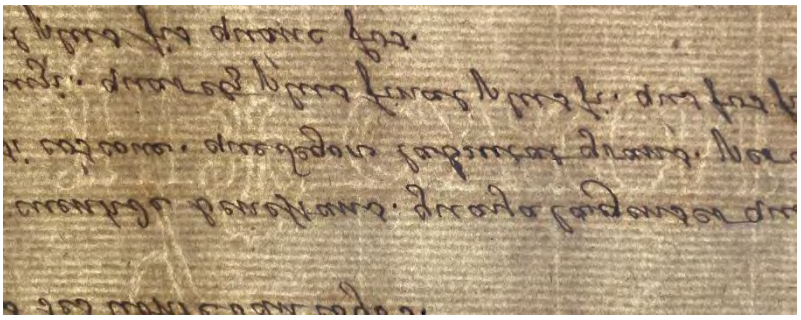
Même filigrane avec P, cœur, C en cartouche. Visible à l'avant dernier folio non numéroté et vierge du ms.



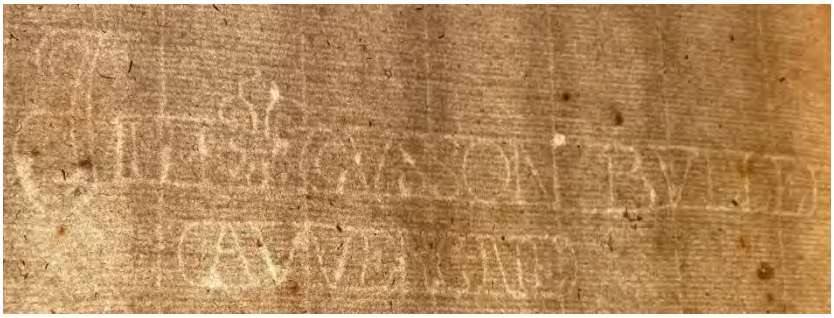
Même filigrane avec lettres non identifiées en cartouche. Visible au f. 274.

Même filigrane avec 1742 en cartouche. Visible au premier f. vierge non numéroté après 200.

Monogramme du papetier A. Malmenaide : A quatrefeuille M en cartouche. Visible au f. 128.

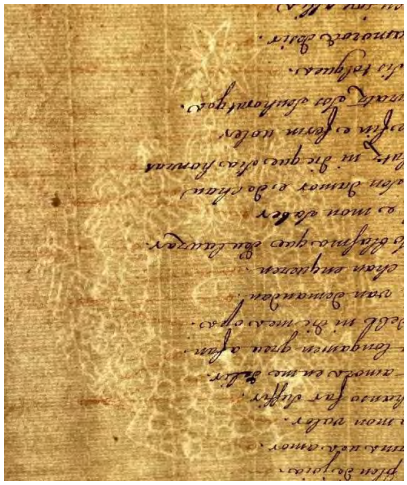


Marque de papetier I-J fleur de lys, CVSSON en cartouche. Visible au f. 211.



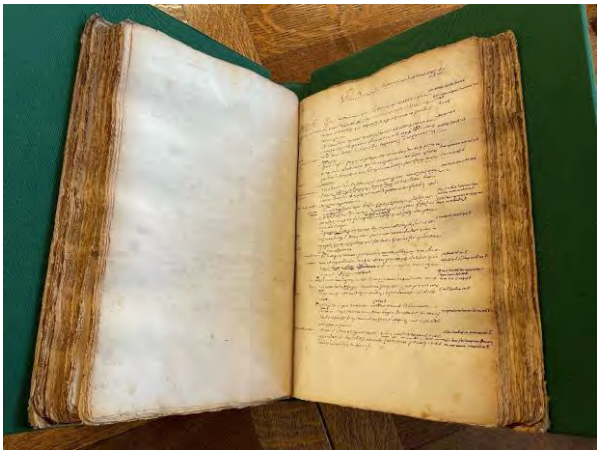
I-J fleur de lys, CVSSON BVLLE AVVERGNE en cartouche. Visible sur la page de titre au page de titre avant le f. 201. 13× 150-156mm

Monogramme non identifié peut-être LAINE. Visible sur un papier de rajout collé au f. 1.

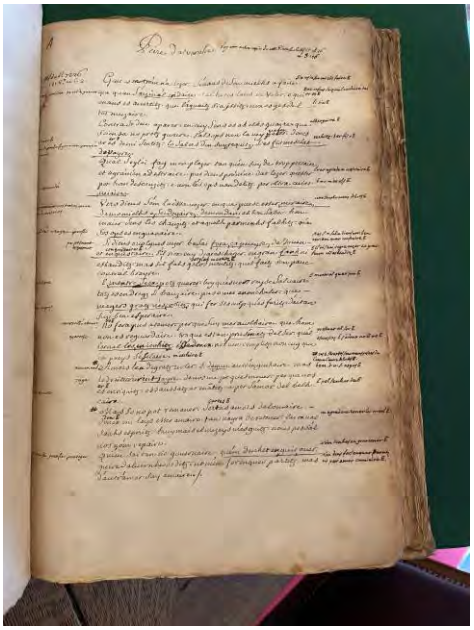


Les armes de Colbert. Le haut est surmonté d'une étoile à 4 branches. Visible au f. XLII.

3. Intérieur du manuscrit



Photos du f. 196r

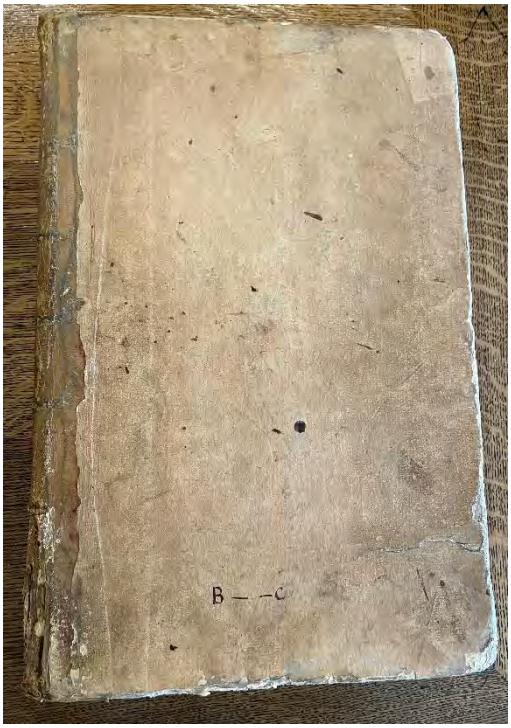


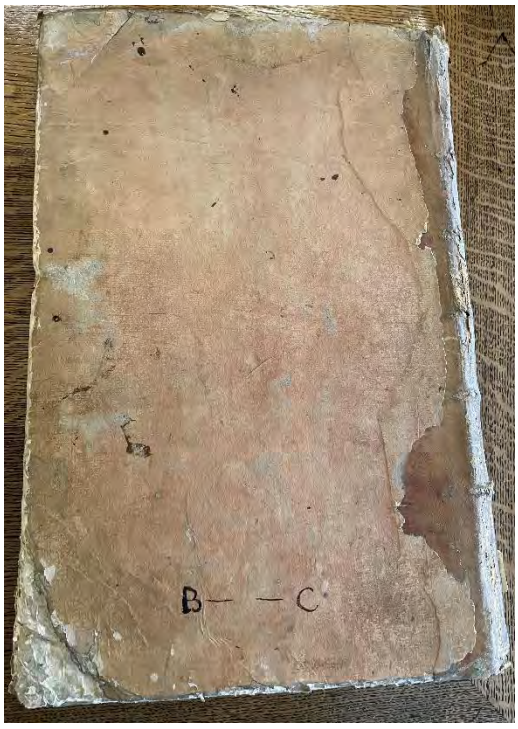
Vers copiés les uns à la suite des autres, distingués par des points et groupés en strophes.

Plusieurs annotations dans les marges.

Manuscrit 3092

1. État du manuscrit





Plats de devant et de derrière

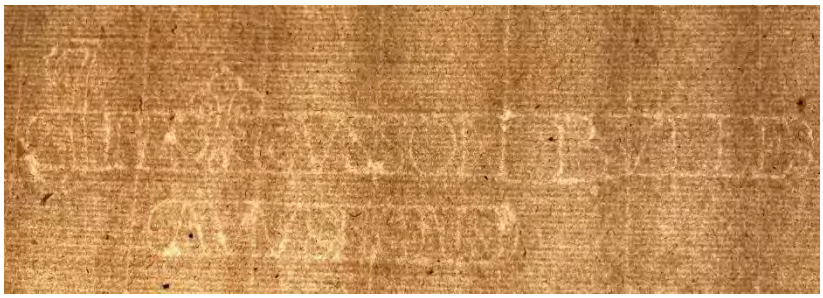
Dos du ms.

Coiffe du ms.

Queue du ms.

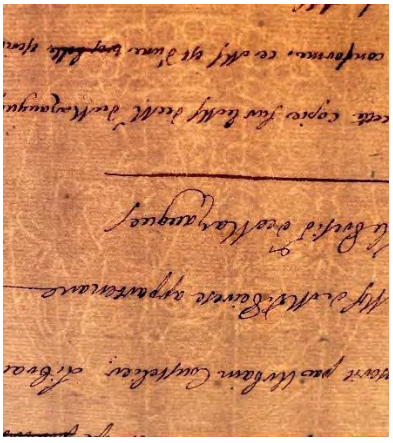
2. Filigranes

Le Petit raisin. Petite queue avec 8 grains de raisin. Visible au premier folio du manuscrit vierge et non numéroté avant la page de titre.



Monogramme du papetier. I-J fleur de lys, CVSSON BVLLE AVVERGNE en cartouche. Visible sur la première page de titre.

Les armes de Pomponne avec G, cœur, A,V, R,I, L,H,O,N en cartouche. Visible au deuxième folio non numéroté et vierge après la première page de titre.



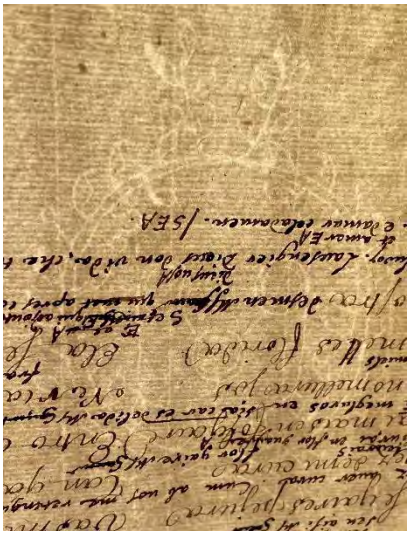
Même filigrane avec 1742 en cartouche. Visible au troisième folio non numéroté et vierge après le f. 169.

MOULIN DE B cœur RIBEROLLE en cartouche. Visible au deuxième folio vierge et non numéroté après la page de titre.

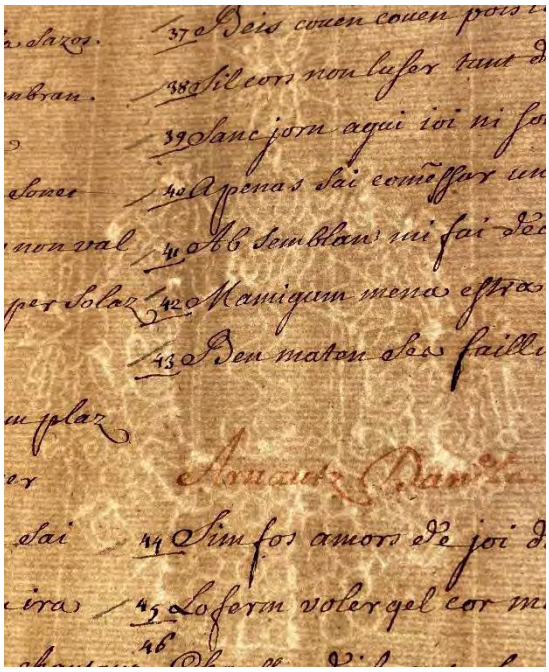
Monogramme du papetier Antoine Molard : A cœur M. Visible au f.1.

Monogramme de papetier : A quatrefeuille M. Visible au f.8.

Monogramme de papetier. I-J fleur de lys, CVSSON en cartouche. Visible folio vierge et non numéroté entre f. 9 et f. 10.

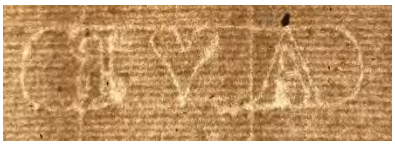


Les trois annelets avec ou sans 1742 en cartouche. Visibles aux f. 152 ou 162 et deuxième folio vierge non numéroté après f. 169.



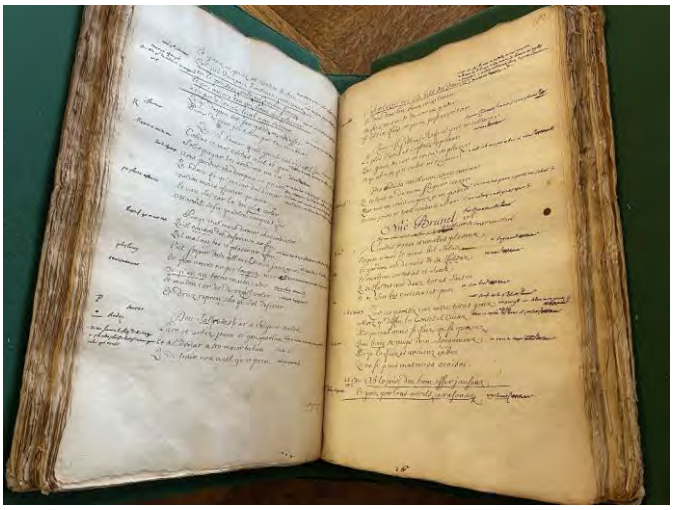
Les armes de Colbert ou la Colberte. Visible au f. 171.

Monogramme de papetier non identifié M cœur D. Visible au f. 99.

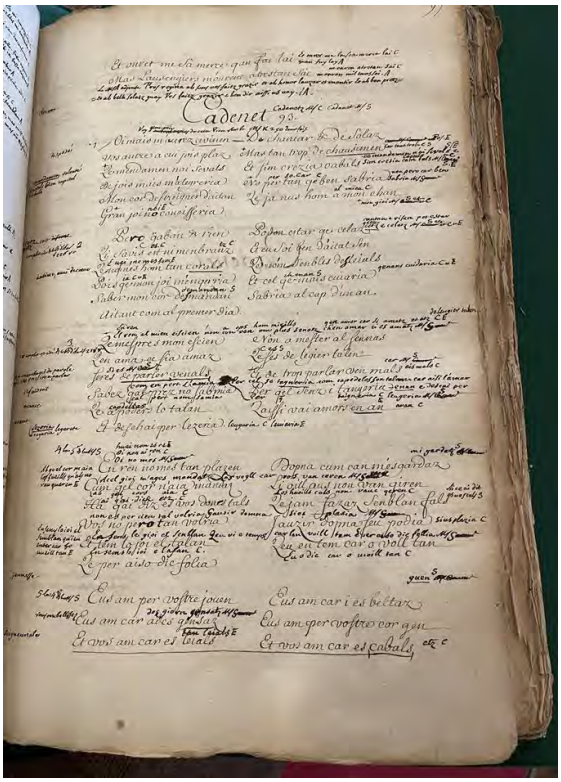


Monogramme probable du papetier A. Riberolle(s) : R cœur A en cartouche. Visible au deuxième folio non numéroté et vierge après le f. 305.

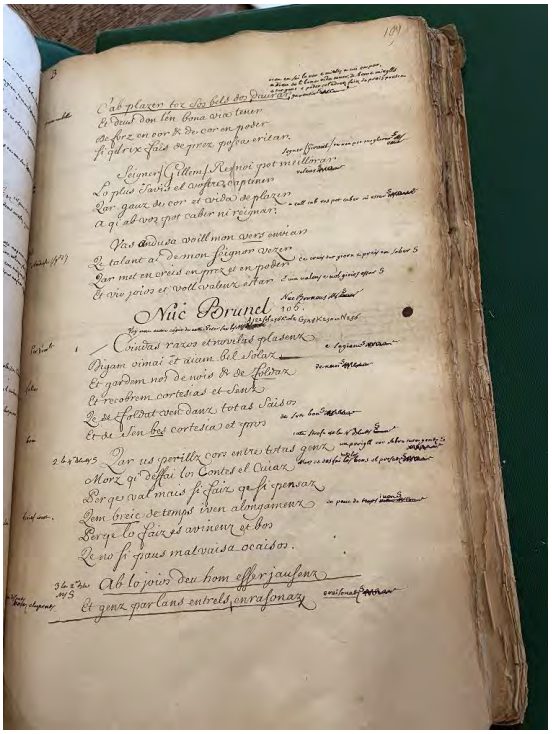
3. Photos de l'intérieur du ms.



f. 108v-109r



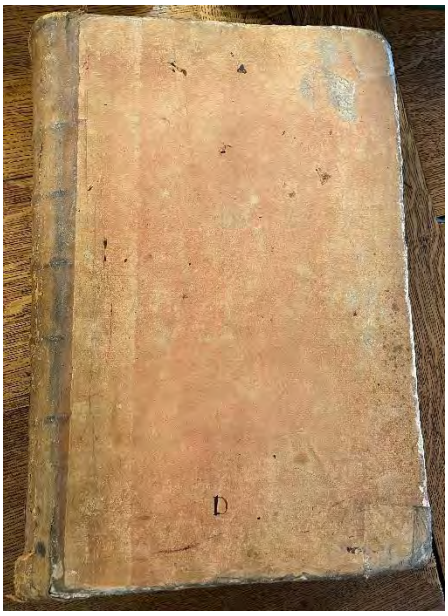
f. 91



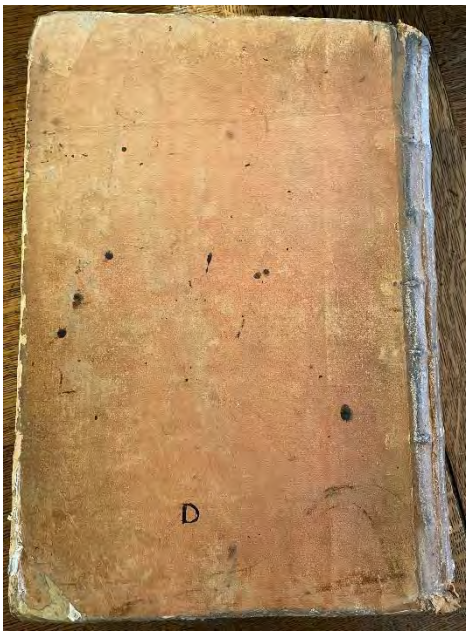
f. 109

Manuscrit 3093

1. État du manuscrit



Plats de devant et de derrière.



Coiffe du ms.

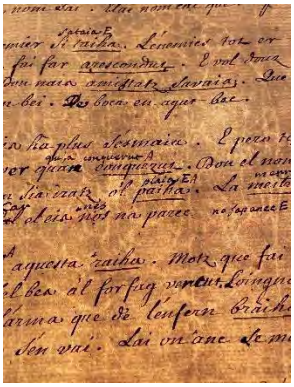
Queue du ms.

Dos du ms.

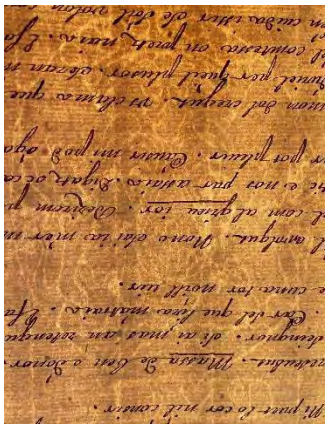
2. Filigranes

Carrés au raisin du Limousin. Visible sur la première page de titre

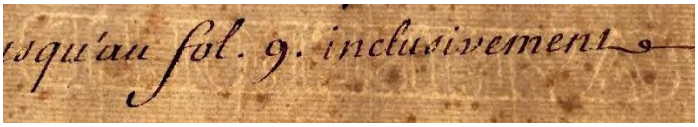
Les armes de Pomponne sans et avec G cœur, A,V, R,I, L,H,O, N en cartouche. Visibles sur la deuxième page de titre et la deuxième folio non numéroté après la deuxième page de titre.



Même filigrane avec P M D en cartouche, visible au f. 35 ; et P cœur C en cartouche au f. 38.



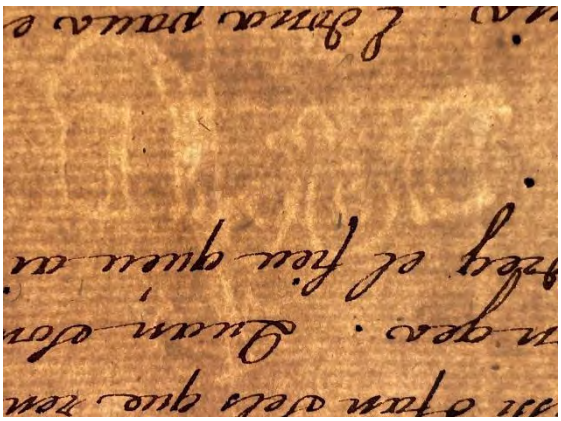
Monogramme de papetier Riberol(l)e(s) A à Riom (Thiers). MOULIN DE B cœur RIBEROLLE F en cartouche.MOULIN DE B cœur RIBEROLLE F en cartouche. Visible au premier folio non numéroté après la deuxième page de titre.



Monogramme de papetier. A cœur RIBEROLLE en cartouche. Visible au f. 1.

Monogramme du papetier Antoine Molard : A cœur M en cartouche. Visible au f. 11.

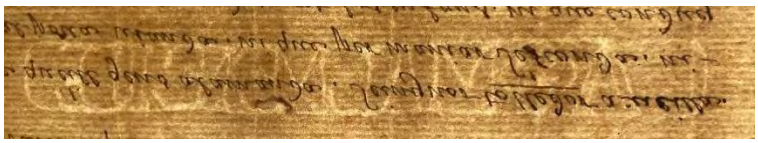
Filigrane aux *armes de Colbert*, armoirie bourguignonne également appelée la *Colberte*. Visible au f. 15.



Monogramme de papetier. I J fleur de lys C en cartouche. Visible au f. 36.

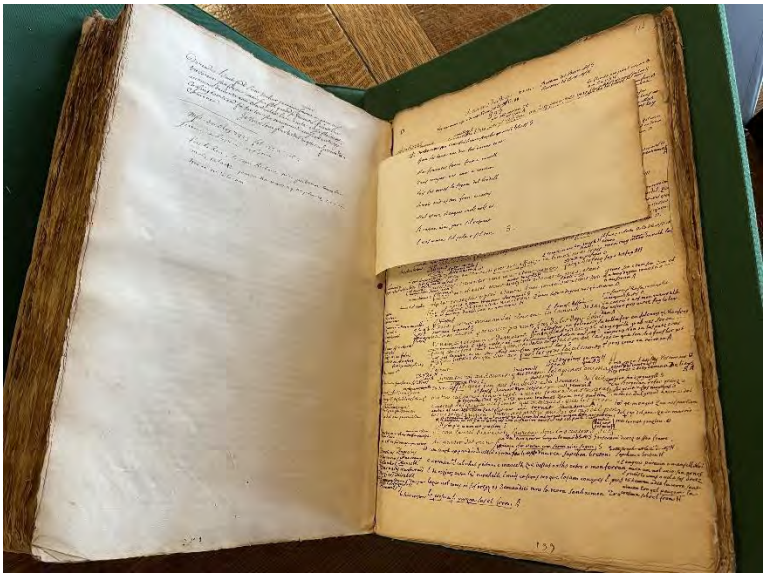
Monogramme du papetier Brunel J. de Riom (Thiers) : J, cœur sommé d'une fleur de lys, B en cartouche. Visible au f. 128.

Monogramme du papetier A. Malmenaide : A quatrefeuille M en cartouche. Visible au f. 373.

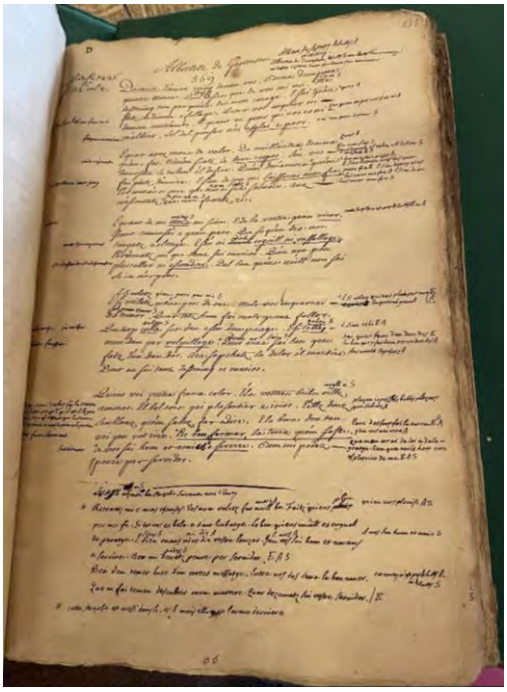


A cœur MALMENEDE en cartouche. Visible au f. 340.

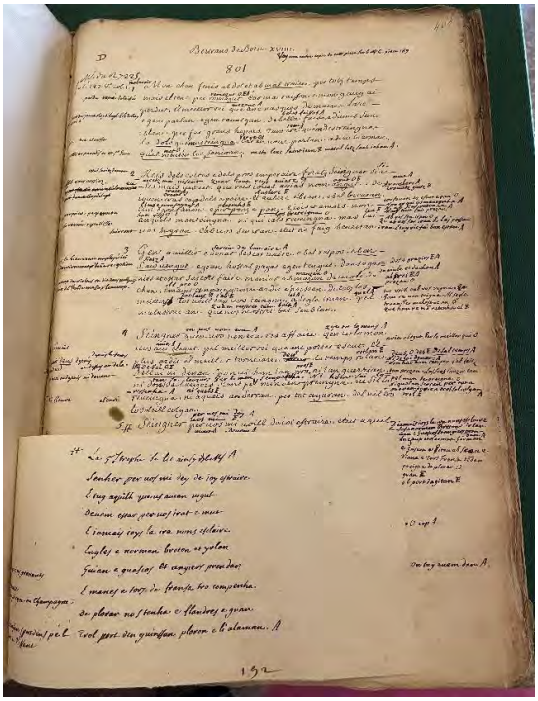
3. Photos de l'intérieur du ms.



f. 411v-412r.



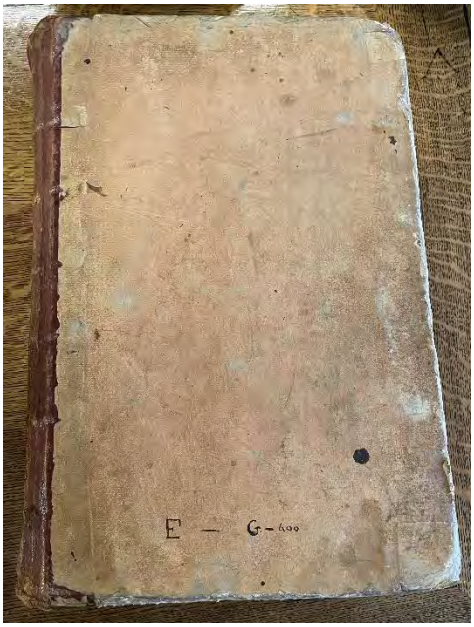
f. 248r.



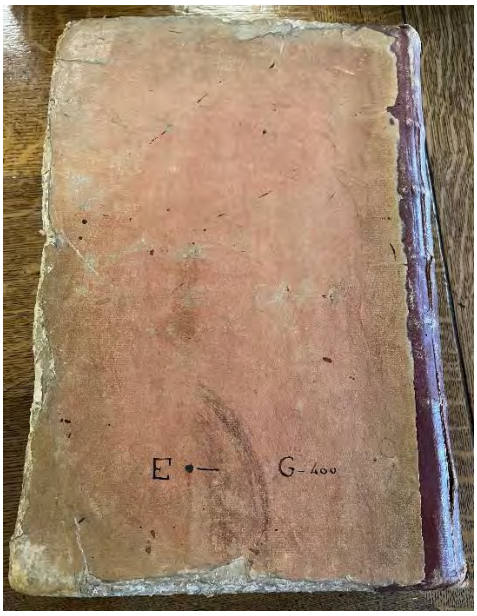
f. 466r avec et sans son papier de rajout.

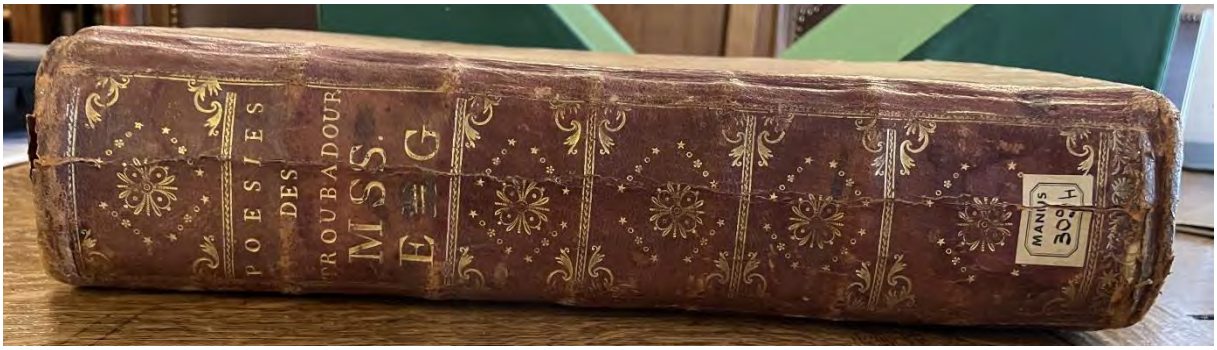
Manuscrit 3094

1. État du manuscrit

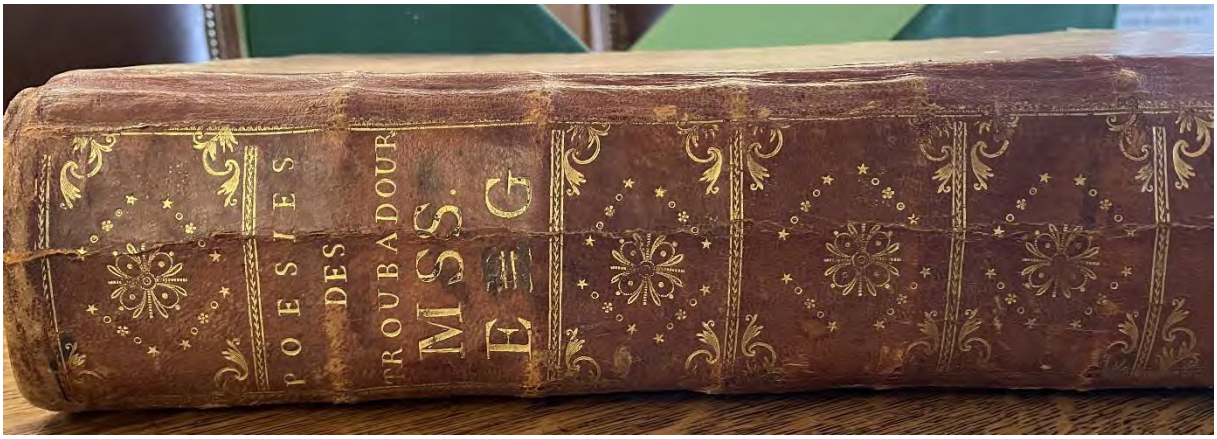


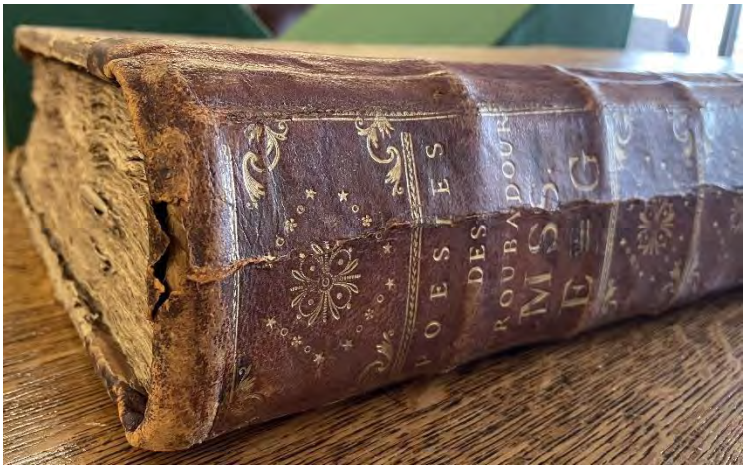
Plats de devant et de derrière.





Dos du manuscrit.





Coiffe du manuscrit.

Queue du manuscrit.

2. Filigranes

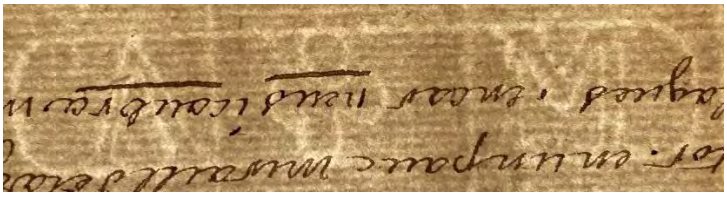
monogramme non identifié : MON FILS ANE DE --- FIN. Visible sur la première page de titre.

Filigrane aux *armes de Pomponne*. Visible au f. 45.

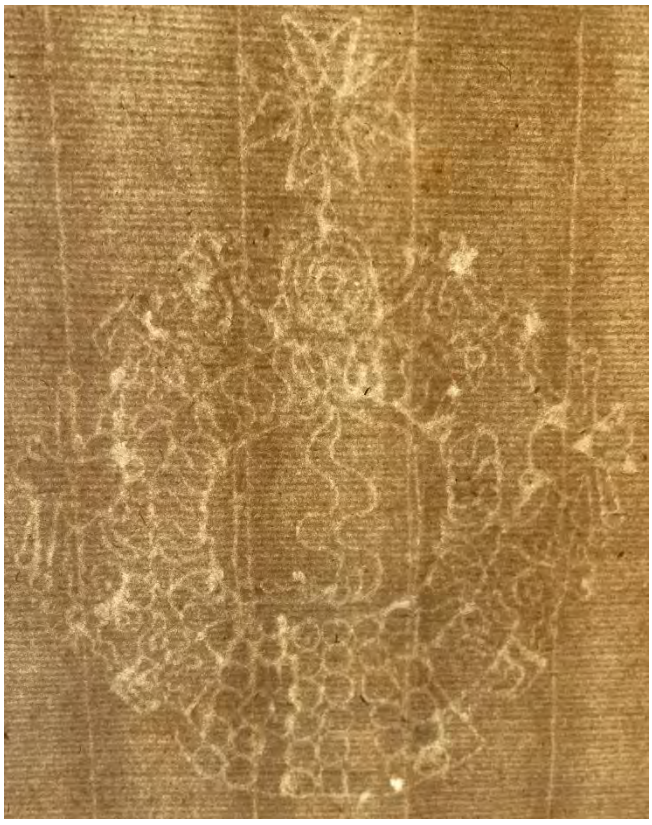
Même filigrane avec G, cœur, AVRIRON en cartouche. Visible au premier folio vierge et non numéroté après la deuxième page de titre.
Idem avec 1742 en cartouche. Visible sur la deuxième page de titre.

Nom et marque de papetier Riberolle(s) B : MOULIN DE B cœur RIBEROLLE F. Visible au deuxième folio vierge et non numéroté après la deuxième page de titre.

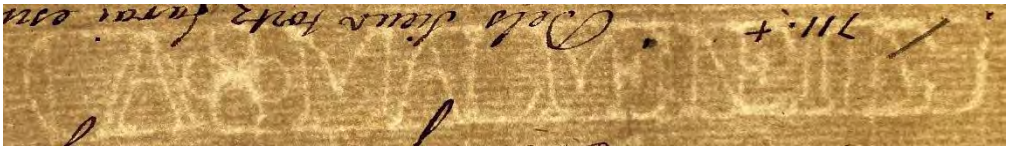
Monogramme de papetier : A cœur B en cartouche. Visible au troisième folio vierge et non numéroté après la deuxième page de titre.



Monogramme du papetier Malmeneide Antoine : A, quatrefeuille, M en cartouche. Visible au f. 20.



Les armes de Colbert, armoirie bourguignonne également appelée la Colberte. Visible au deuxième folio vierge et non numéroté après f. 209.

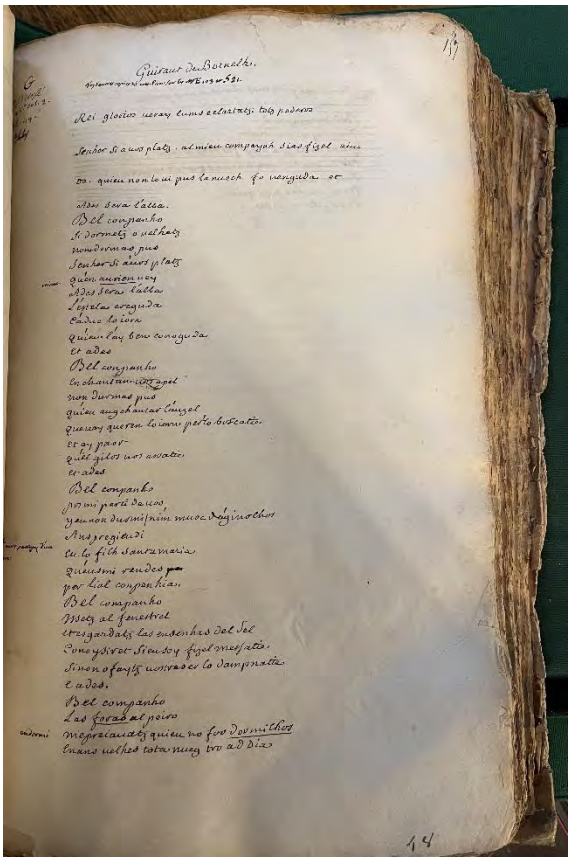


Nom et marque de papetier Malmeneide Antoine : A, quatrefeuille, M,A,L,M,E,N,E, I, D, E en cartouche. Visible au f. 278.

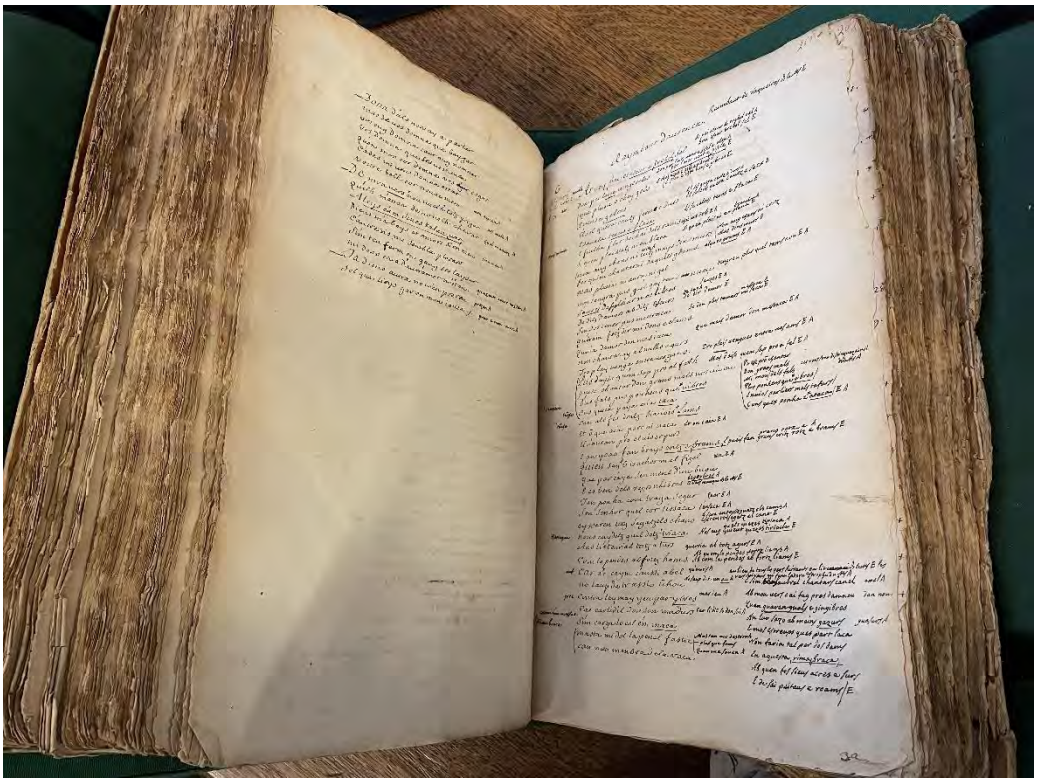
Le Petit raisin. Petite queue avec 8 raisins. Visible au dernier folio vierge non numéroté du ms..

3. Intérieur du manuscrit.

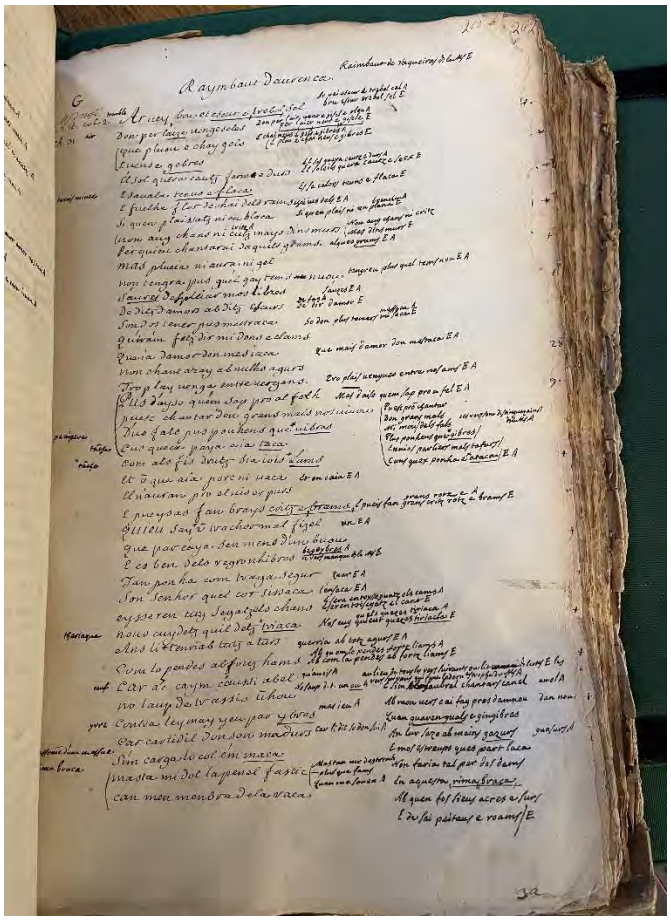
Table des matières f. 210. Papier de rajouts avec inscriptions collés sur un folio.



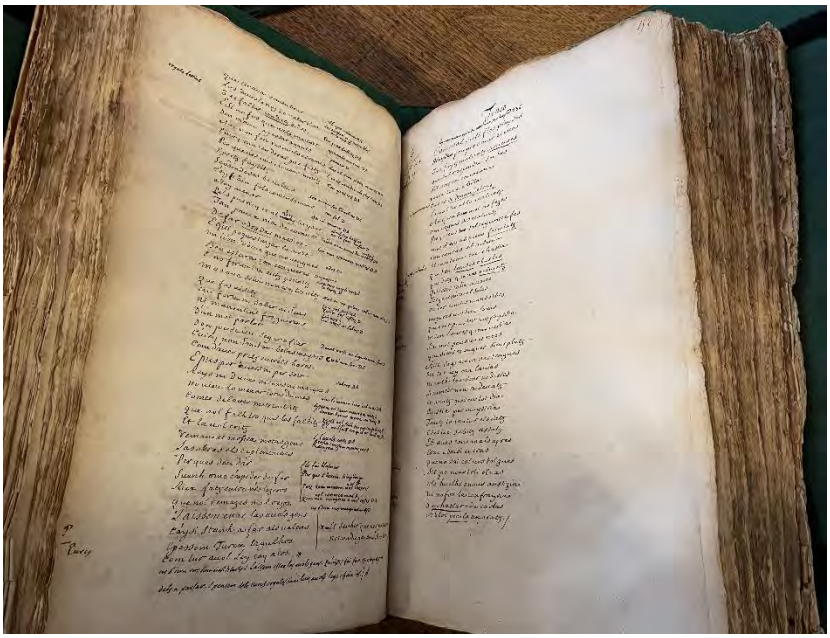
f. 159, rare trace de copie des lignes de partition.



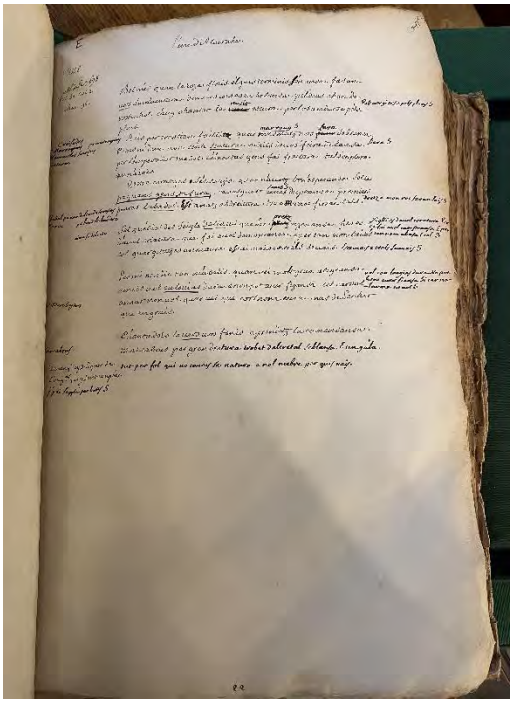
f. 259v- f. 260r copie en une colonne sans blanc entre les strophes. Retour à la ligne pour les vers et majuscules fréquentes en début de vers.



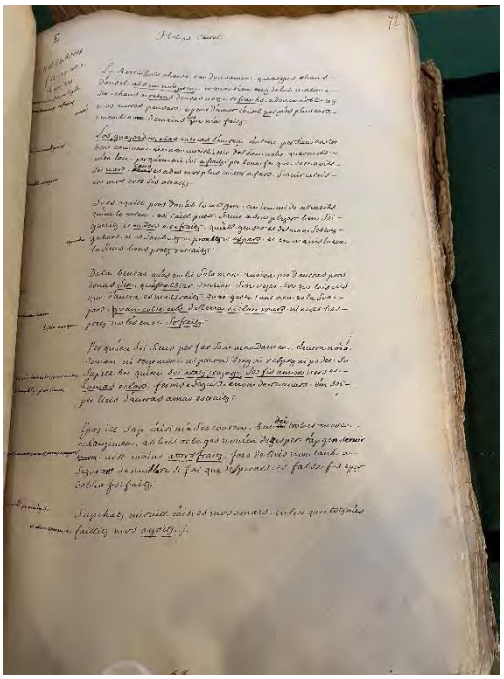
f. 260. Même mise en page.



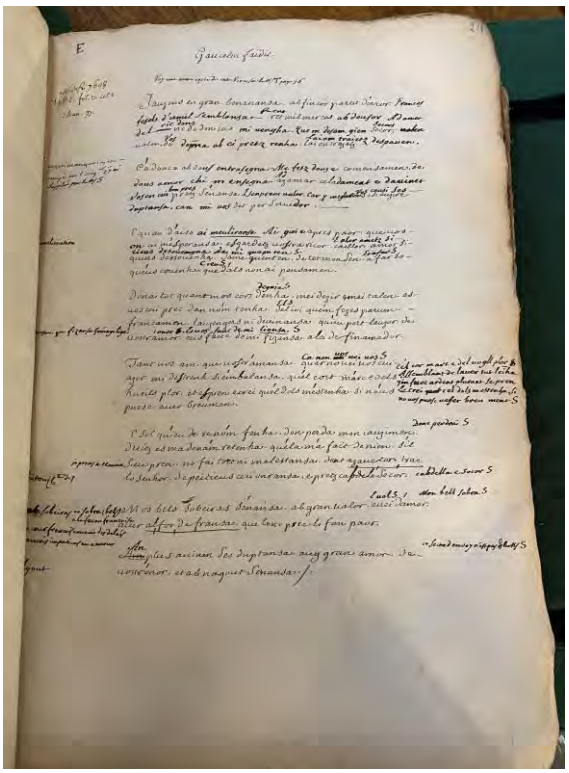
f. 151v-152r. Même mise en page.



f. 36. Vers copiés en une ligne, les uns à la suite des autres. Des blancs séparent les strophes. Pas de majuscule à chaque début de vers, uniquement au début d'une strophe.



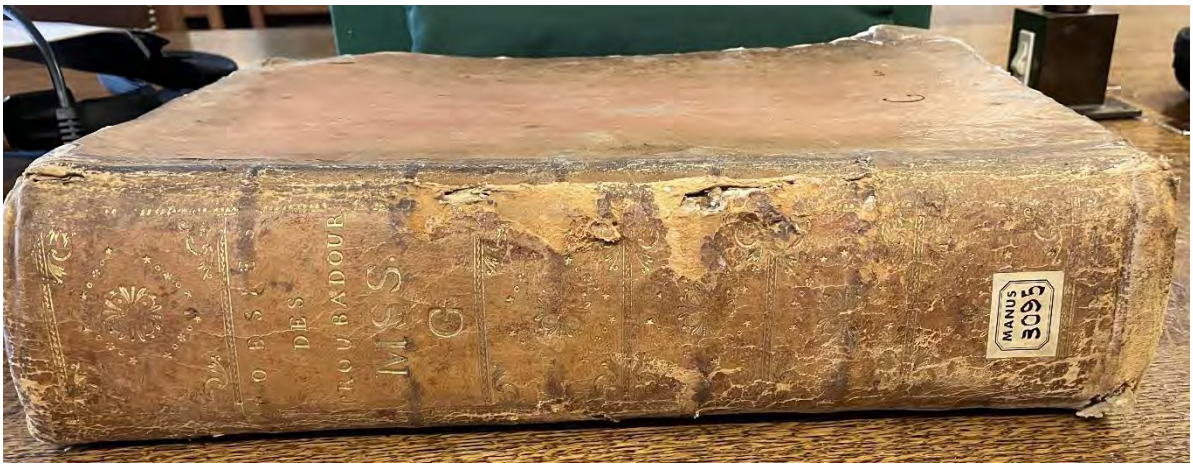
f. 24 et 72. Même mise en page



Manuscrit 3095

1. État du manuscrit

Plats de devant et de derrière.



Dos du ms.

← Des déchirures et traces de frottement sur les nerfs, dévoilement de la couture.

Même déchirure de l’autre côté.

Coiffe du ms.

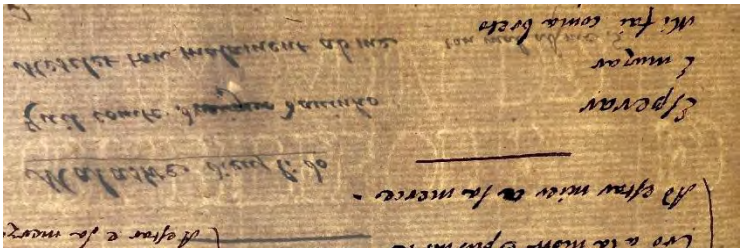
avec des traces d’usure et des déchirures.

Queue du ms. avec des déchirures.

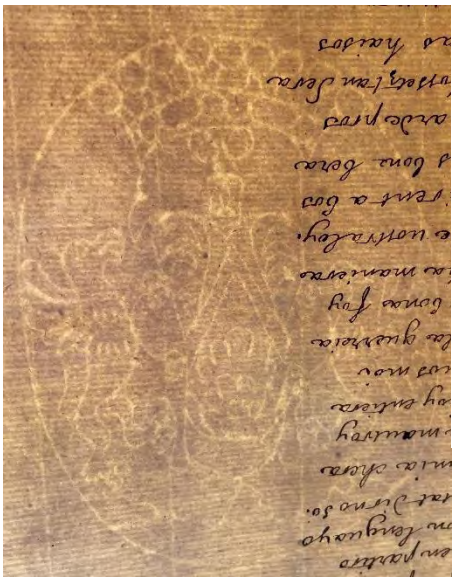
Coin de la couverture.

2. Filigranes

MON FILS ANE LIMO […] FIN.
Visible sur la page de titre au début du manuscrit.

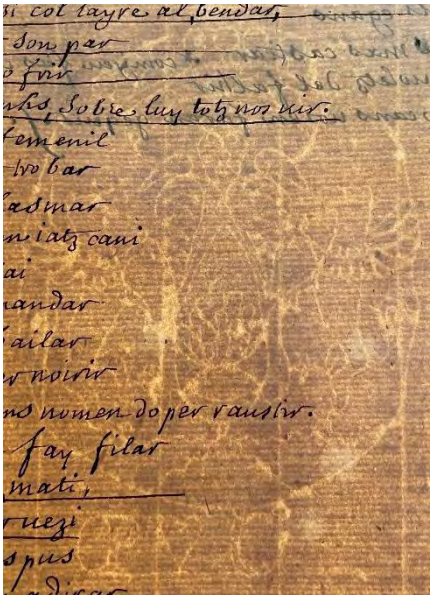


MOULIN DE B cœur RIBEROLLE en deux cartouches. Visible au f.84 première section.



Les armes de Pomponne.
Visible au f. 69 première section.

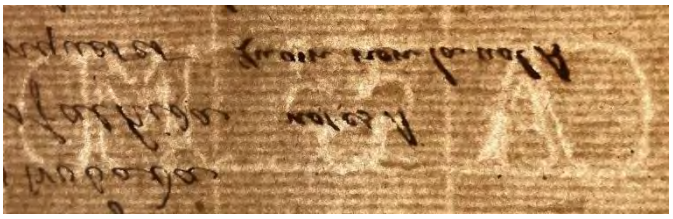
Même filigrane avec P cœur C en cartouche.
Visible au f. 91 première section



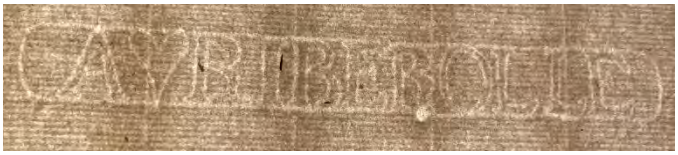
I-J, fleur de lys, C en cartouche monogramme de papetier. Visibles au folio vierge et non numéroté entre f. 259 et f. 260 deuxième section.

Les armes de Colbert, armoirie bourguignonne également appelée la Colberte avec P, cœur, C en cartouche. Visible au f. 265 deuxième section.

C, cœur, I en cartouche. Monogramme de papetier. Visible au f. 269 deuxième section.



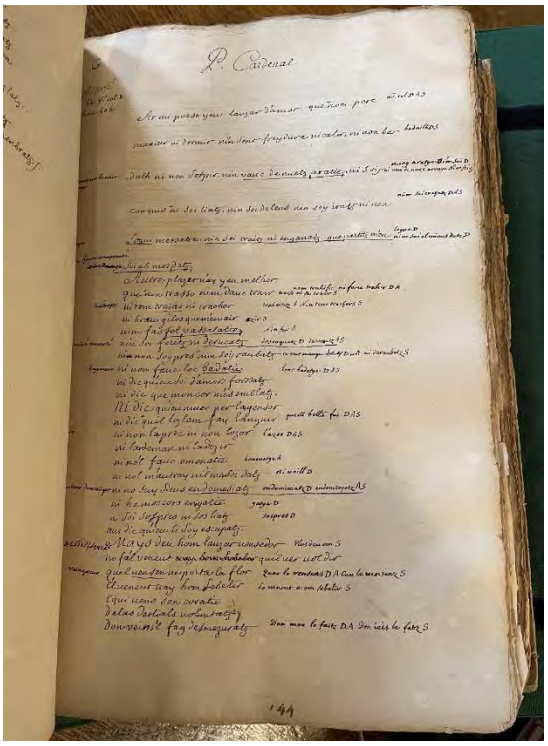
Monogramme du papetier Malmeneide Antoine : M, quatrefeuilles, A en cartouche. Visible au f. 108 deuxième section.



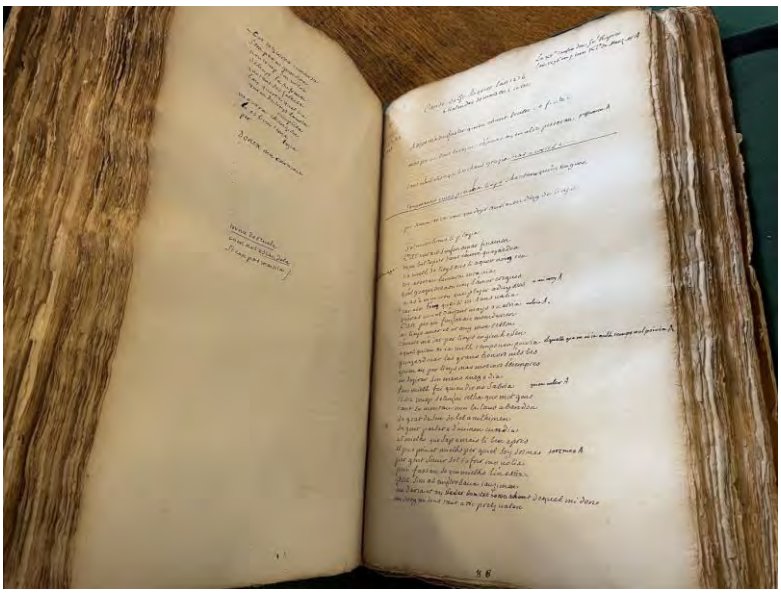
A, cœur, R,I,B,E,R,O,L,L,E en cartouche. Visible au folio non numéroté entre f. 276 et f. 277 deuxième section.

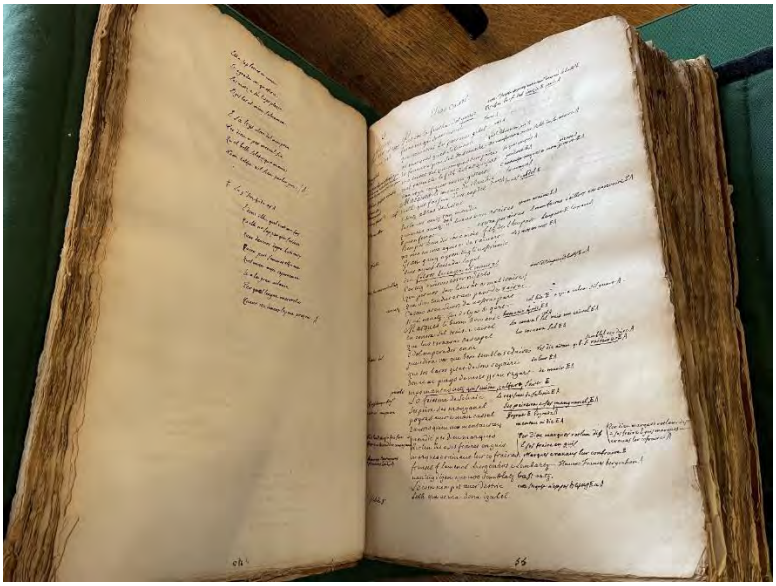
Le Petit raisin. Petite queue avec 8 raisins. Visible au dernier folio du manuscrit non numéroté et vierge.

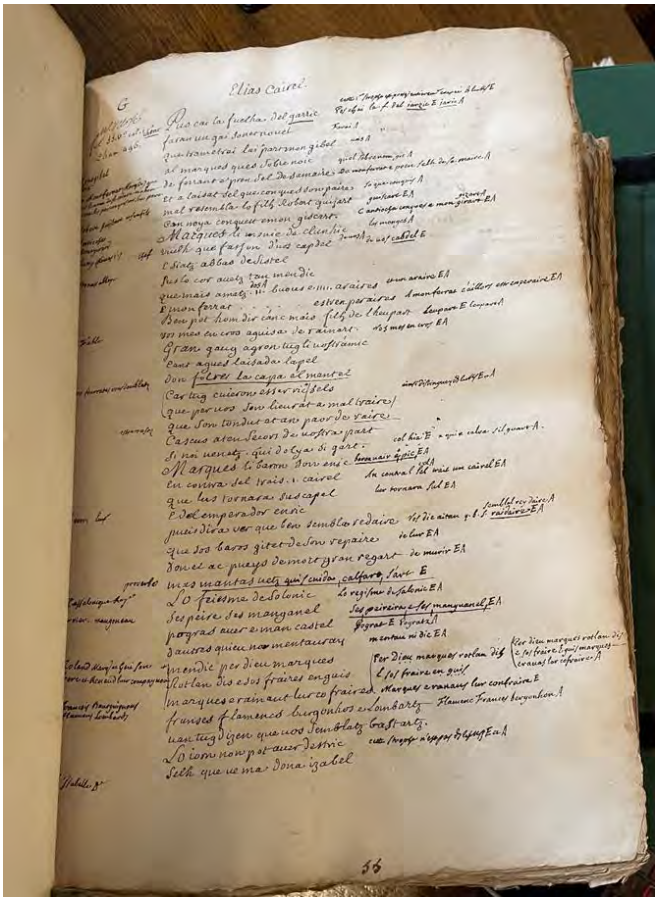
3. Intérieur du manuscrit



f. 88 et f. 144. Trace de partition comme dans l'exemplaire médiéval. Disposition du texte en colonne avec retour à la ligne et majuscule.

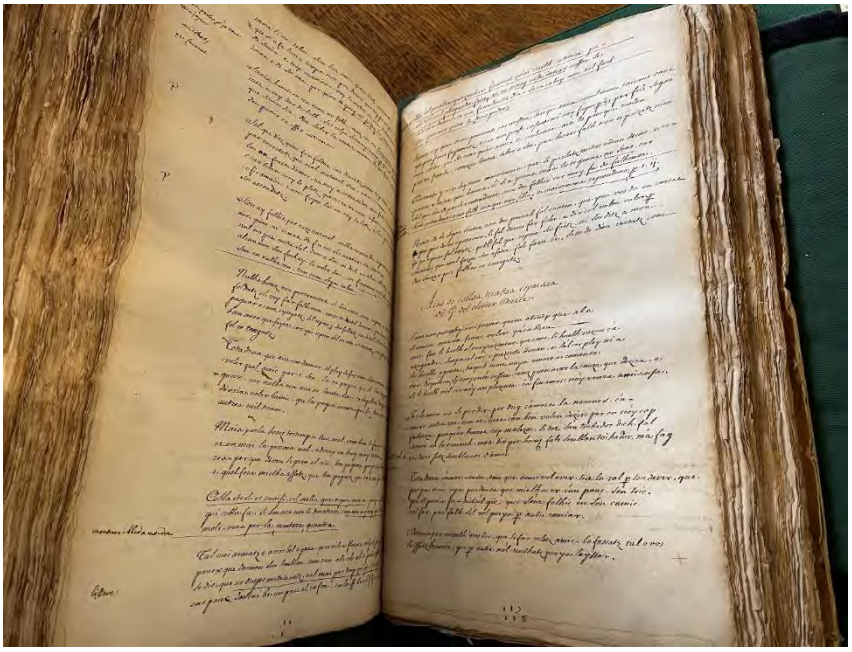


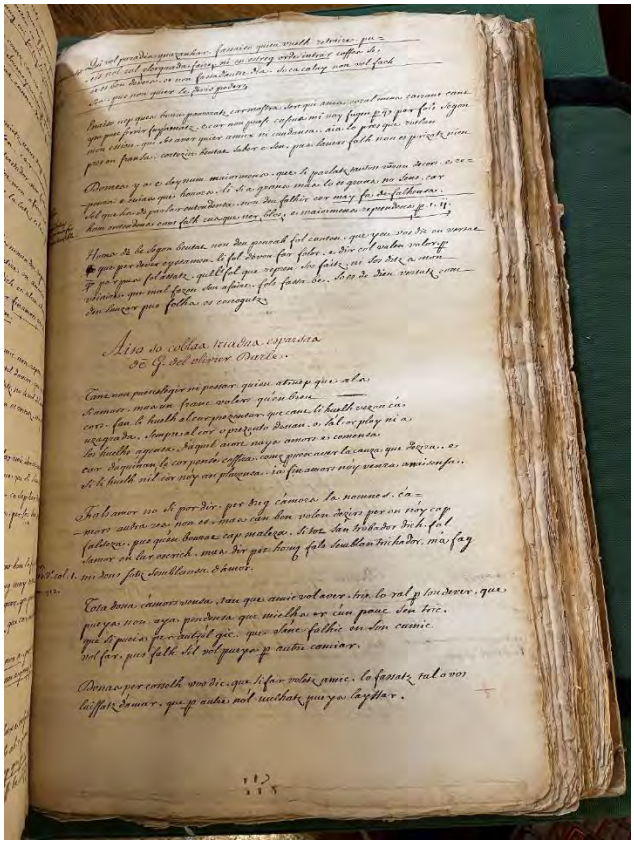




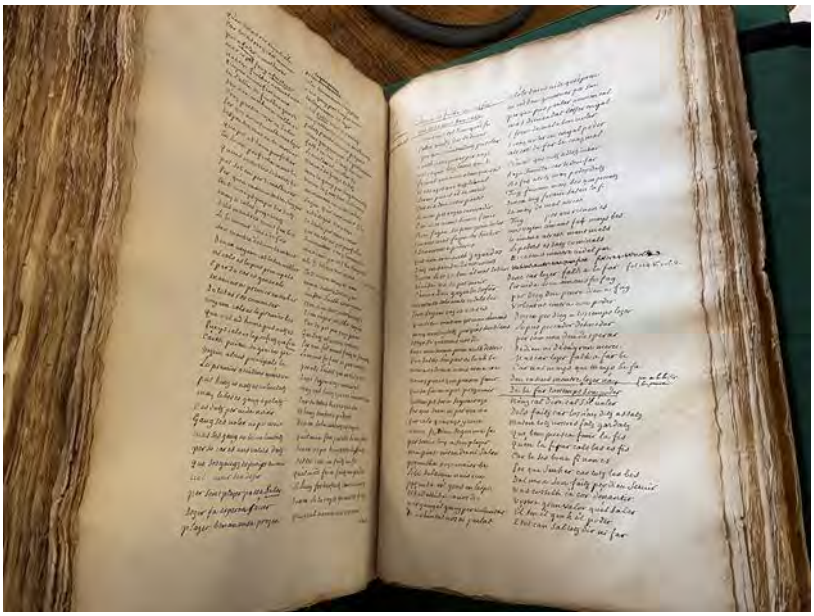
f. 54v et f. 55r. Disposition du texte en colonne avec retour à la ligne et majuscule.

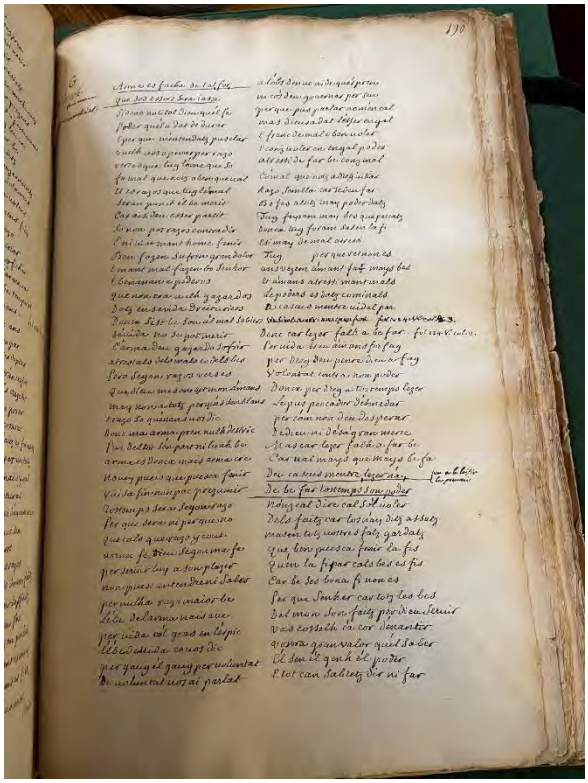
Commentaires philologiques en marge de gouttière, commentaires diverses dans la marge de couture.





f. 117, deuxième disposition : vers copiés les uns à la suite des autres et séparés par des points. Quelques commentaires en marge.



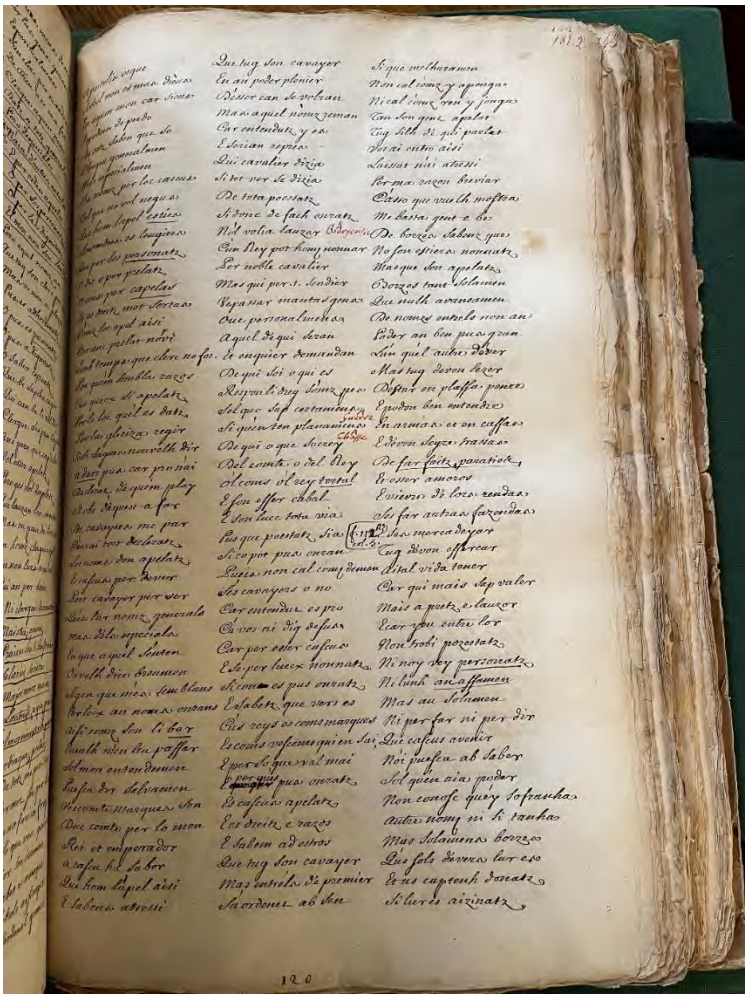


f. 189v et f. 190r. Disposition du texte en deux colonnes avec des retours à la ligne et majuscules.

Quelques commentaires en marge.

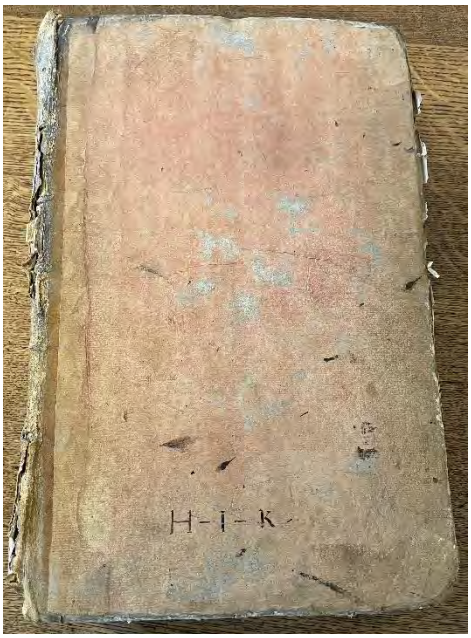
f. 130v et f. 131r. Disposition du texte en trois colonnes avec des retours à la ligne et majuscules.

Quelques interventions du relecteur en pleine page.

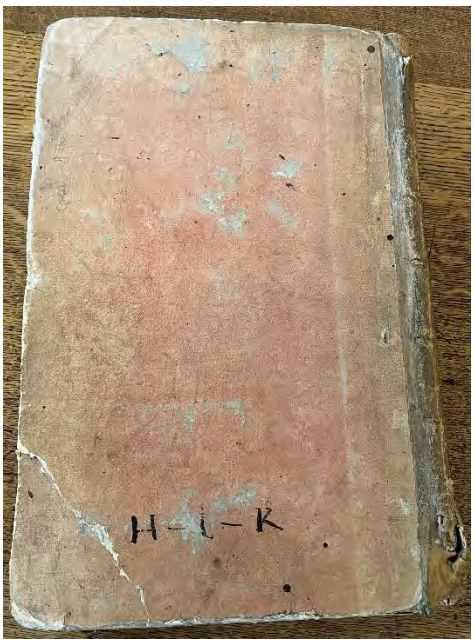


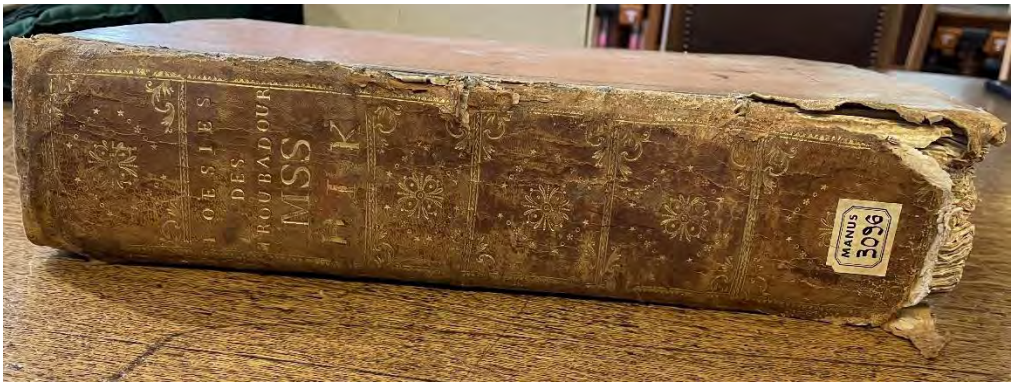
Mansucrit 3096

1. État du manuscrit



Plats de devant et de derrière.





Dos du manuscrit abîmé. Déchirures et traces de frottement.

Queue du ms. complètement déchirée laissant apparaître les folios.

Coiffe du manuscrit.

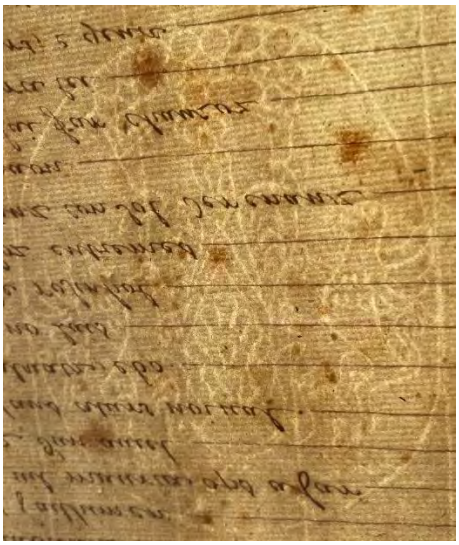
Tranche du manuscrit.

Tranche du manuscrit et couverture très abîmées : fissurées sur l'épaisseur.

Coin anciennement plié et déchiré, fissuré.

2. Filigranes

Le Petit raisin. Petite queue avec 8 grains de raisin. Visible au premier folio vierge du ms. non numéroté avant la page de titre.

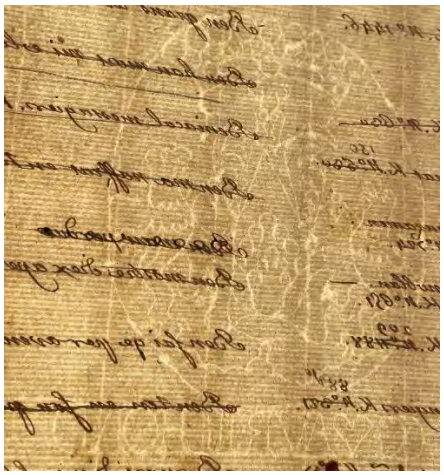


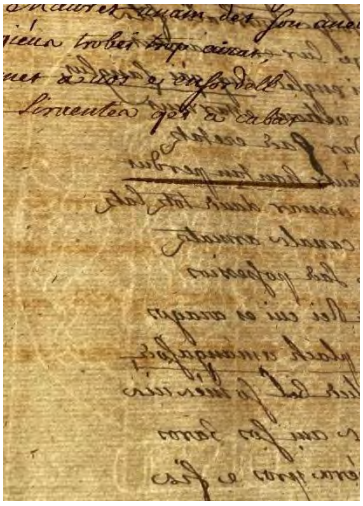
← Les armes de Pomponne. Visible au f 1.

Même filigrane avec 1742 en cartouche visible sur la page de titre. →

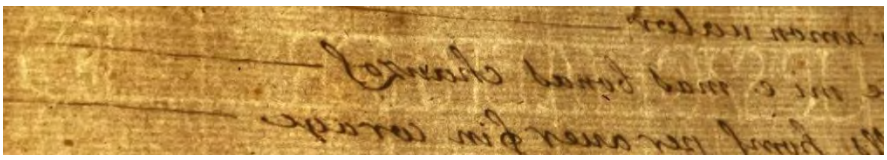
Peut-être LAINE en cartouche

G cœur AVRILHON en cartouche.

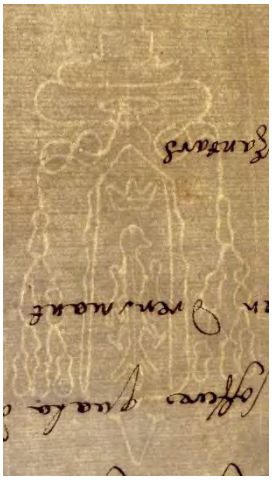




Même filigrane avec P cœur C en cartouche, visible au f. 99.

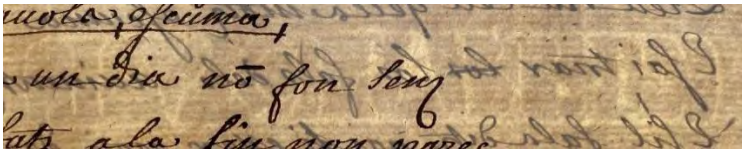


P cœur GOVRBEYRE F en cartouche, probable marque du papetier Gourbeyre Claude et Pierre, père fils. Visible au f. 5.

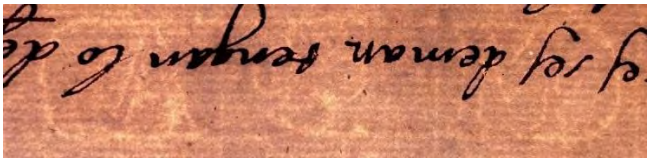


Filigrane non identifié précisément. La structure encadrante rappelle le chapeau ecclésiastique. Il contient un écu surmonté d'une croix où figure un petit dragon ou serpent ondoyant en pal ; armoiries probables d'un membre de la famille Colbert selon la bibliographie. Visible au f. 48.

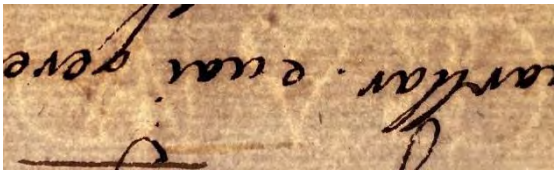
Monogramme du papetier Cusson P à Riom (Thiers). P fleur de lys CVSSONFIN AVVERGNE. Visible au f. 49.



I cœur CHABRIER en cartouche. Papetier Chabrier I. à Riom (Thiers). Visible au f. 71.

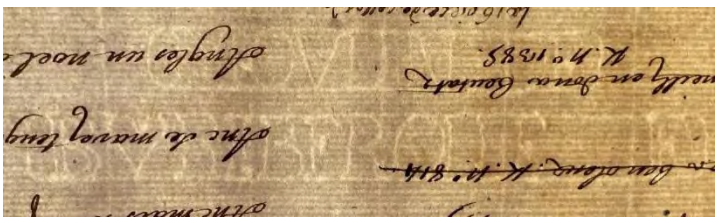


Monogramme probable des papetiers A. Malmenaide : A quatrefeuilles M en cartouche. Visible au f. 96.

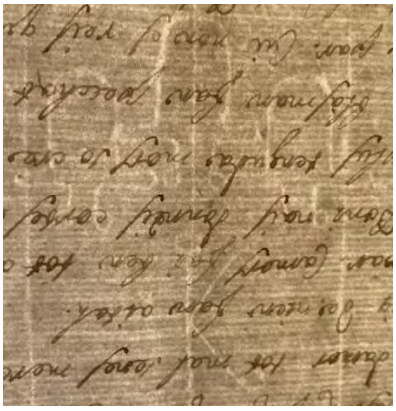


Probable monogramme des papetiers A. Riberolle(s). A, cœur, R en cartouche. Visible au f. 107.

Monogramme du papetier I.J. Cusson. I J, fleur de lys, C en cartouche. Visible au f. 31



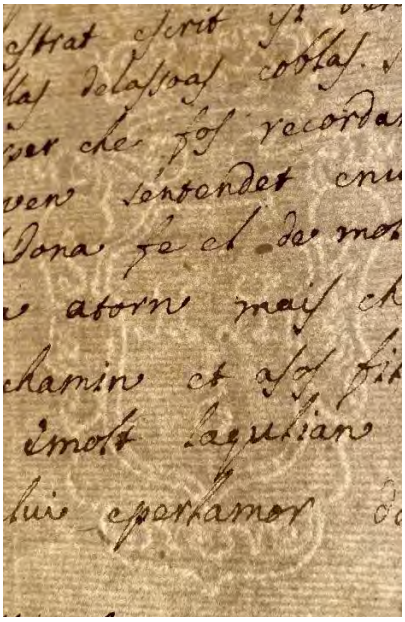
Marque du papetier Riberol(l)e(s) ou des Reberolles A. à Riom (Thiers). MOVLIN DE B, cœur, RIBEROLLE F en deux cartouches. Visible au f. 245.



Marque italienne dite les trois chapeaux, traditionnellement utilisée à Padoue. En dessous filigrane de la marque suisse du papetier Guntisberger Erben. Visible au f. 333.

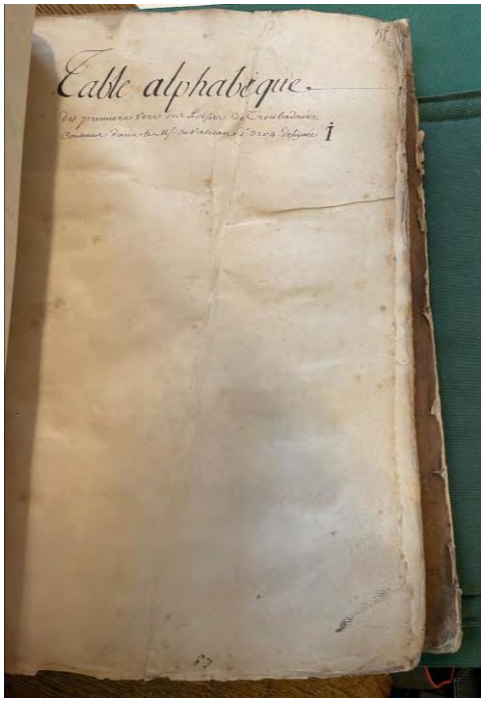
Quatrefeuilles non identifié précisément. Visible au f. 334.

Contremarque italienne. Visible au f. 373.

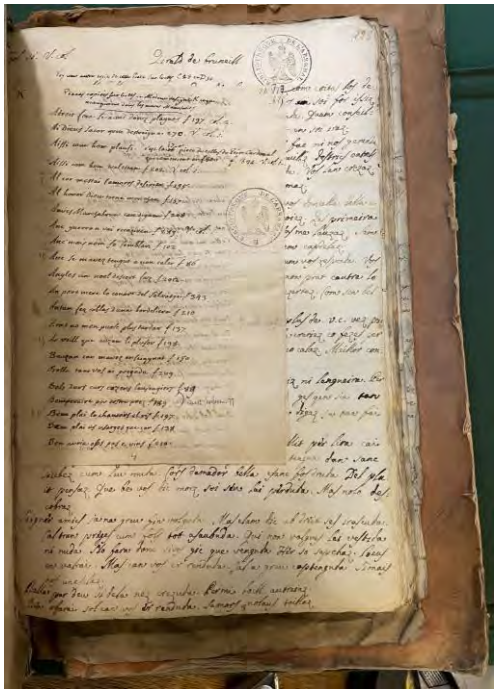


Armes non identifiées. Visible au f. 419.

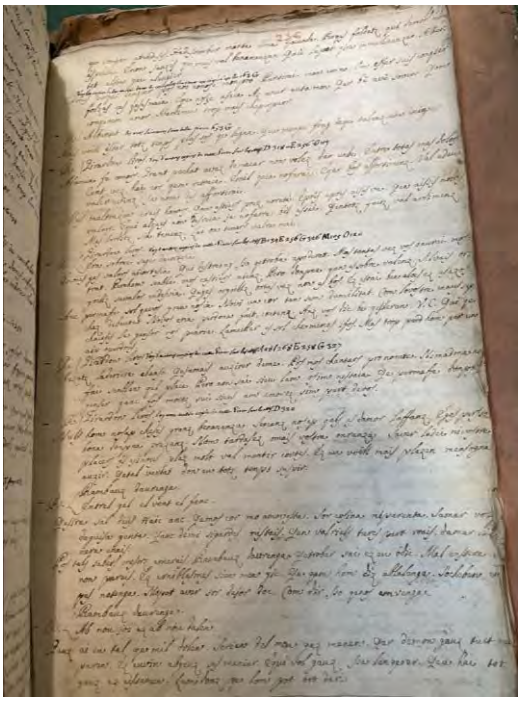
3. Intérieur du manuscrit



Photos du f. 155



Photos des
f. 325 et f. 328



Photos du f. 438

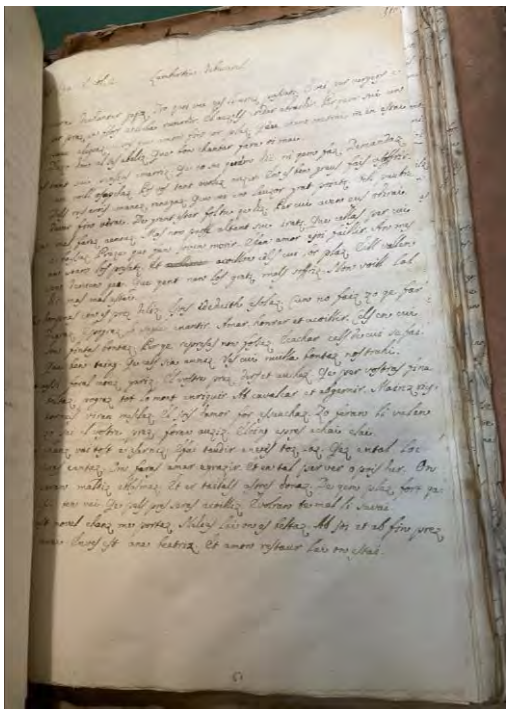
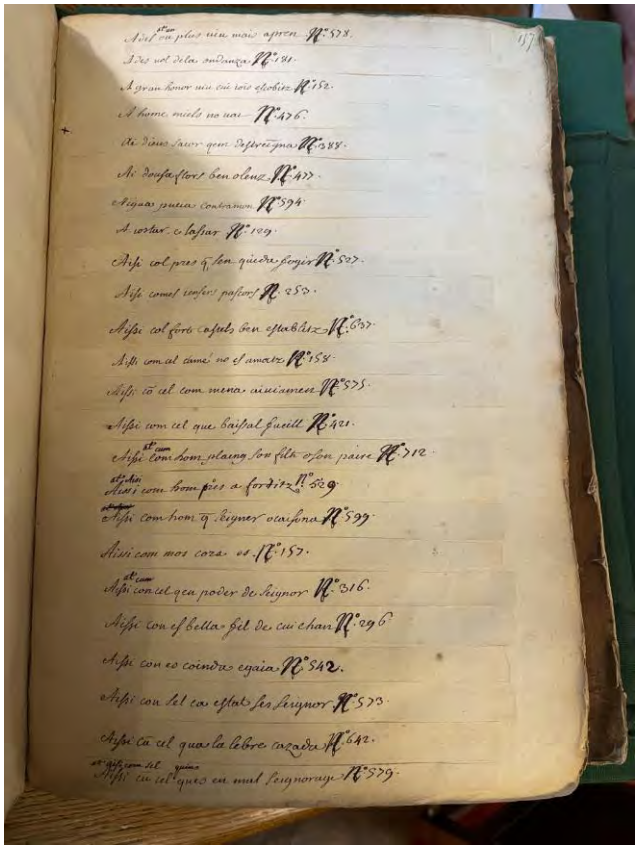


Photo du f. 376

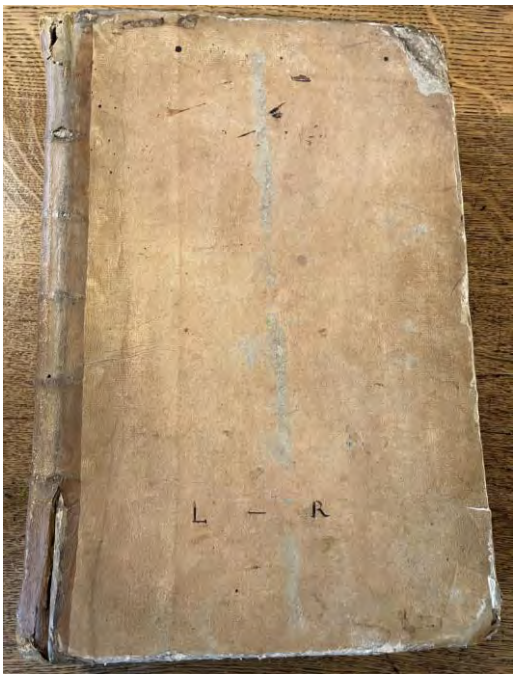
f. 254



f. 157

Manuscrit 3097

1. État du manuscrit



Plat de devant

Plat de derrière

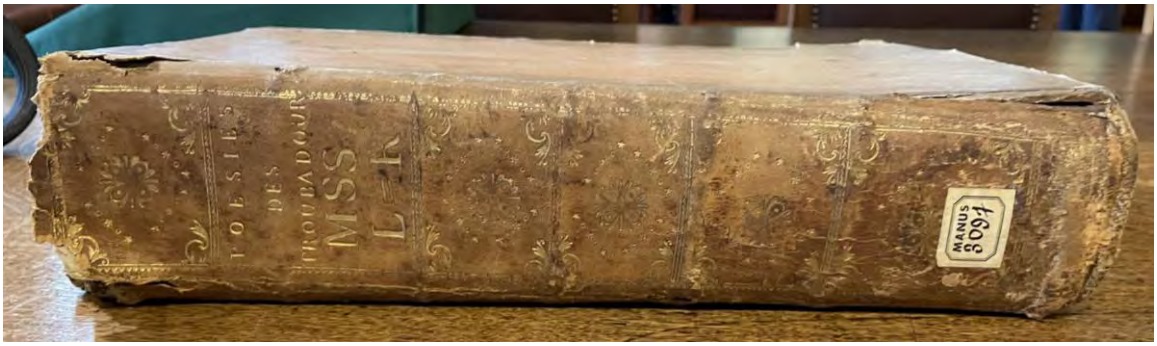


Photo du dos

Photos de la coiffe et de la queue

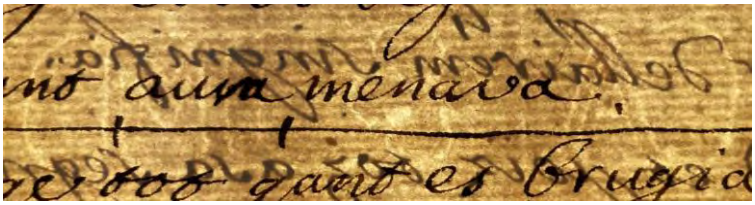
Bords du ms. écornés et déchirés

2. Filigranes

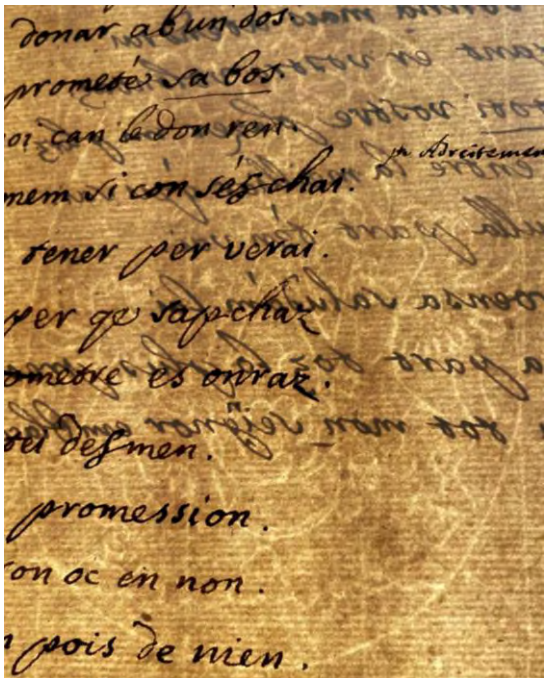
La grappe de raisin. Visible au folio non numéroté avant la page de titre.

I J fleur de lys CVSSON auvergne en deux cartouches. Visible à la page de titre.

M,O,V,L,I,N,D,E dans une première cartouche. B, cœur, R,I,B,E,R,O,L,L,E,F dans une deuxième cartouche. Visible au premier folio vierge après la page de titre.



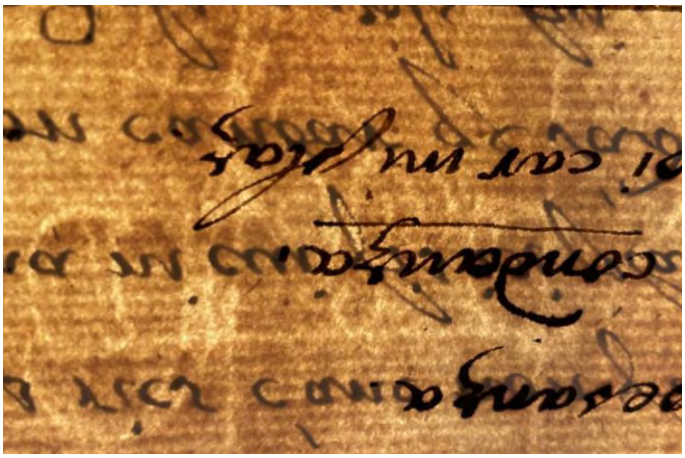
A, quatrefeuilles, M en cartouche. Monogramme des papetiers A. Malmenaide. Visible au f. 9.



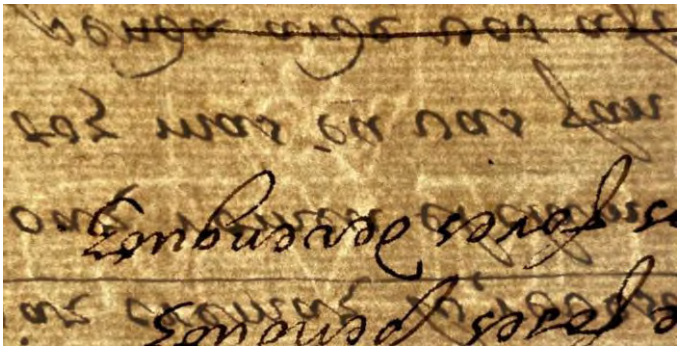
Filigrane aux armes de Pomponne cartouche.
Visible au f. 8.

Idem avec G, cœur, A, V, R, I, C, H, O, N en

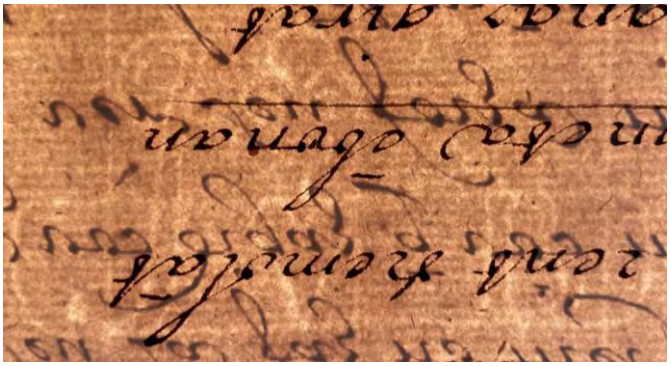
Visible au f. non numéroté entre f. 11 et 12.



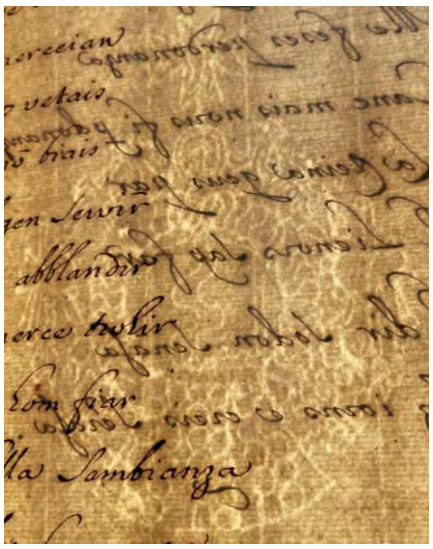
HJ, quatrefeuilles,C en cartouche.
Visible au f. 11.



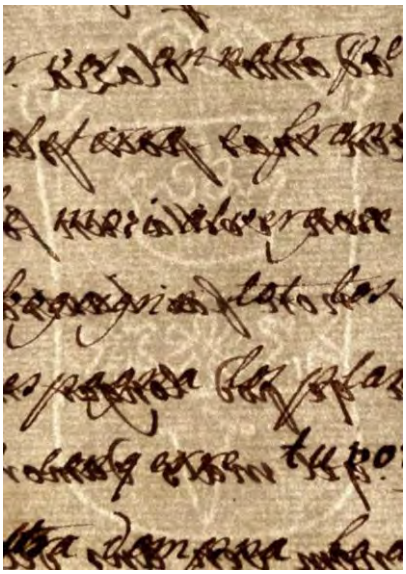
C, cœur sommé d'une couronne, M en cartouche. Monogramme recensé d'un papetier qui n'est pas identifié par les sources. Visible au f. 20.



J, cœur sommé d'une fleur de lys, B en cartouche. Possible monogramme du papetier Brunel J. de Riom (Thiers). Visible au f. 55.

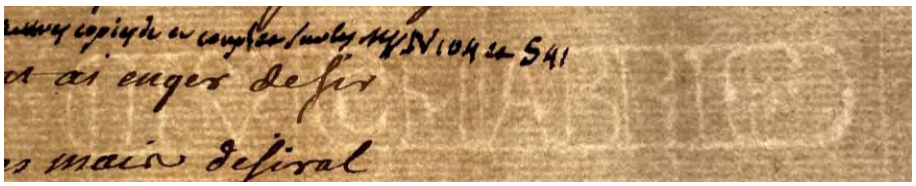


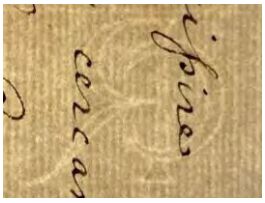
La Colberte. Visible au f. 64.

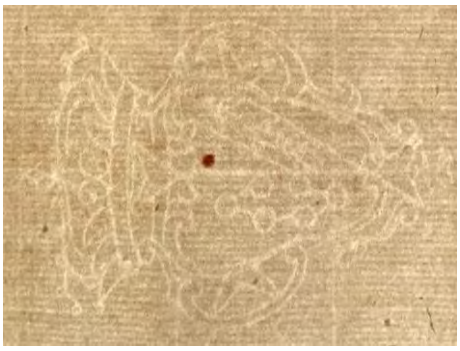


Filigrane non identifié : écu avec étoile, couronne et chapeau. Visible au f. 418.

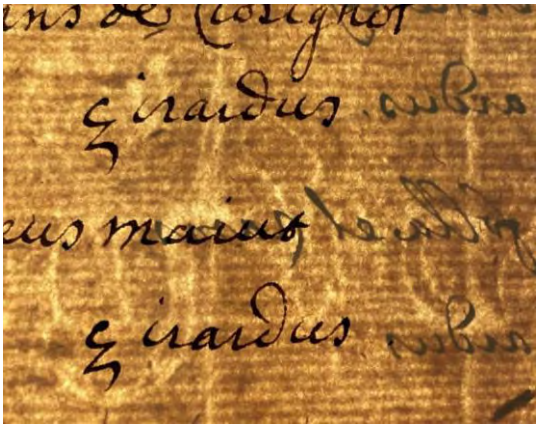
I, cœur, C,H,A,B,R,I,E,R en cartouche. Papetier Chabrier I. de Riom à Riom (Thiers). Visible au f. 312.





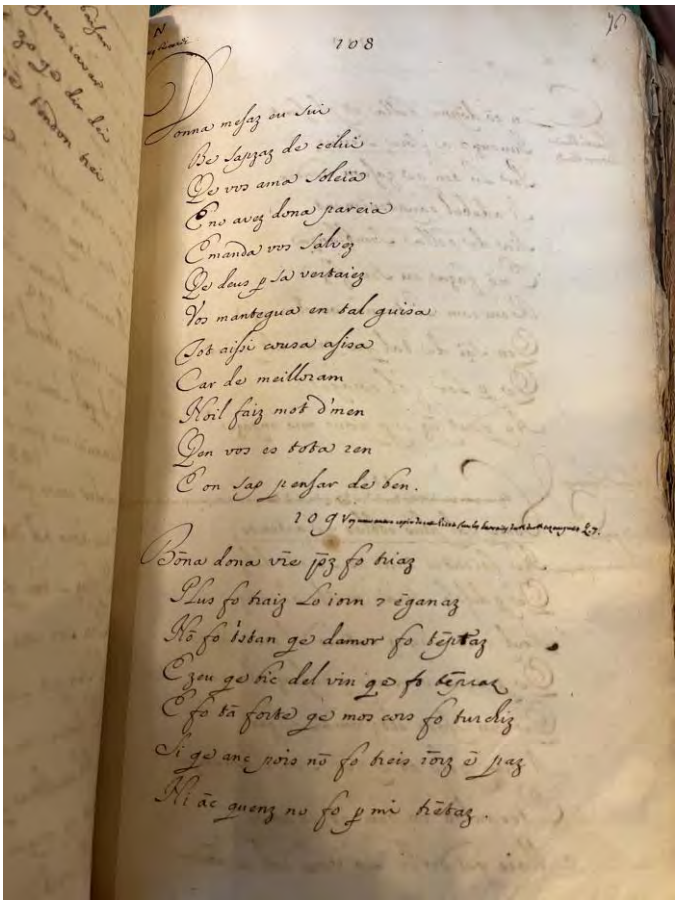


Une amphore à l'horizontal sommée d'une couronne. Et C et R imbriqués à l'autre bout de la page. Visibles au f. 97.

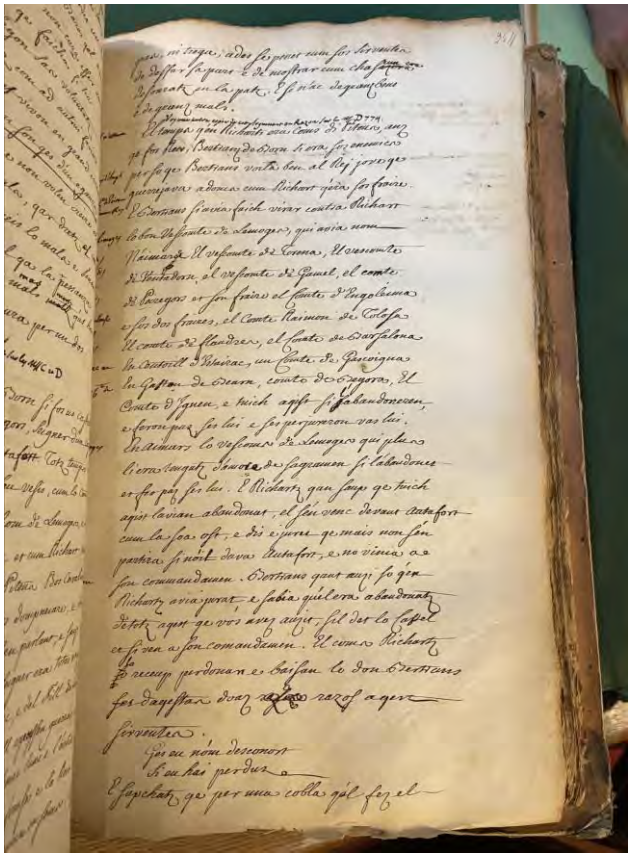


I J, fleur de lys, C en cartouche.Monogramme du papetier Cusson. Visible au f. 52

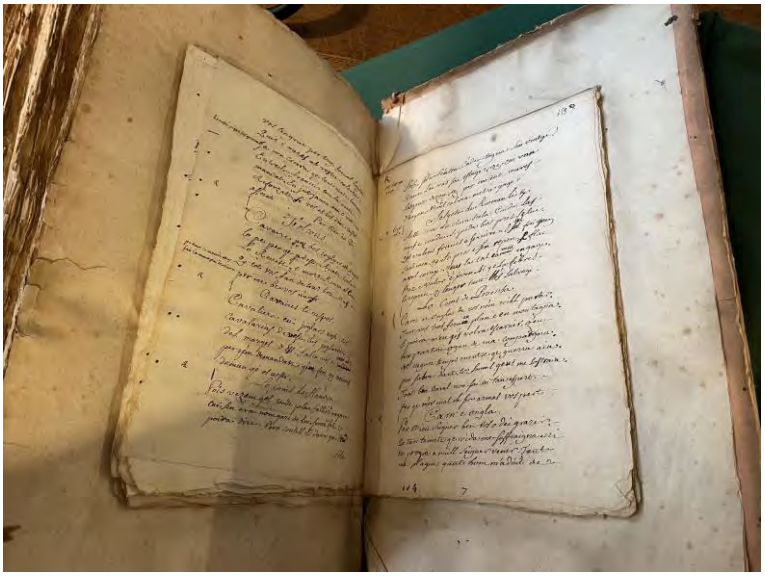
3. Intérieur du manuscrit



f. 76



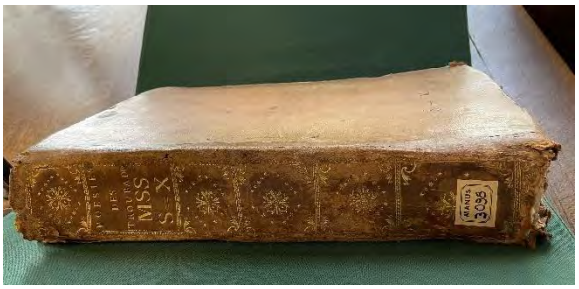
f. 264

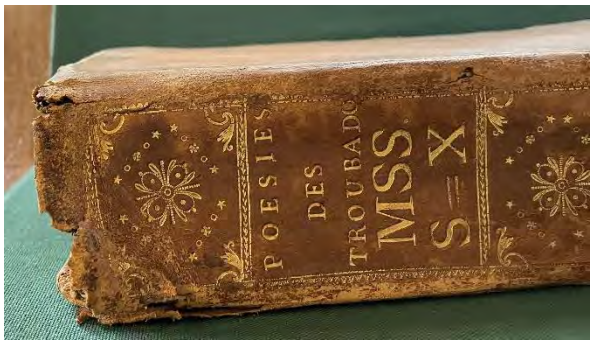


f. 453

Manuscrit 3098

1. **État du manuscrit**



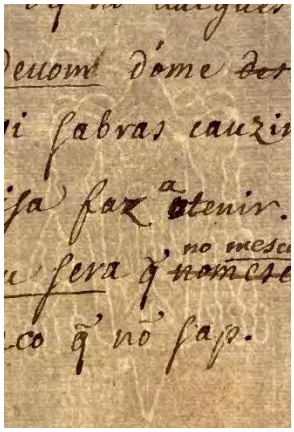


Coiffe et queue du ms. usées, craquelées et déchirées.

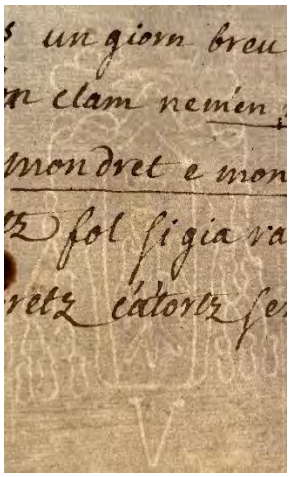
2. Filigranes

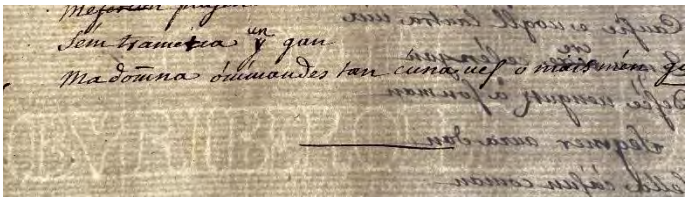
Monogramme du papetier A. Malmenaide : A, quatrefeuille, M en cartouche. Visible au f. 38.

(le monogramme est à l'envers dans le ms.)



Filigrane non identifié précisément. La structure encadrante rappelle le chapeau ecclésiastique : un écu surmonté d'une croix où figure un petit dragon ou serpent ondoyant en pal ; armoiries probables d'un membre de la famille Colbert selon la bibliographie. Visible aux f. 35 et 37.





Monogramme de papetier Riberol(l)e(s) A à Riom (Thiers) : M ,O,V,L,I,N,D,E dans une première petite cartouche. B, cœur, R,I,B,E,R,O,L,L,E,S,F dans la cartouche la plus grande.

Visible au f. 28 et sur la page de titre.

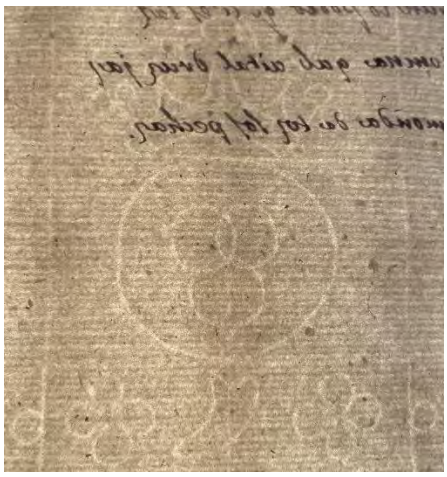
Monograme du papetier Guillaume Marcheval à Riom (Thiers) : M cœur couronné G en cartouche. Visible au f. 18.

Filigrane aux armes de Pomponne avec la 1e cartouche : G cœur AVRILHON en cartouche. Papetier A. Riberol(l)e(s). Visible sur la deuxième page de titre.

Idem. avec la 2e cartouche : 1742. Visible sur la deuxième page de titre. Visible au 2e f. vierge non numéroté entre f. 314-315.

Filigrane non identifié : une flèche bandée sur un arc. Visible sur le f. vierge non numéroté entre f. 143 et 144.

Nom du papetier Jean-Philibert Cusson à Riom (Thiers) : J P H, fleur de lys, CUSSSON dans une grande cartouche ; AVVERGNE dans une petite cartouche. Visible au 2e folio vierge non numéroté entre f. 314-315.

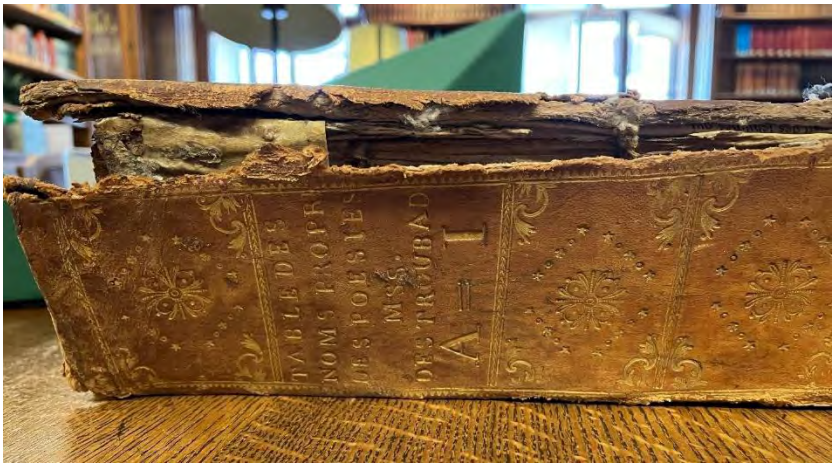


Filigrane non identifié précisément : un cercle, sommé d'un couronne, entourant trois annelets dont deux se superposent. Décorations en dessous. Visible au f. 338.

Manuscrit 3099

1. État de conservation

Dos du ms. déchiré. Reliure apparente.



Coiffe du ms.

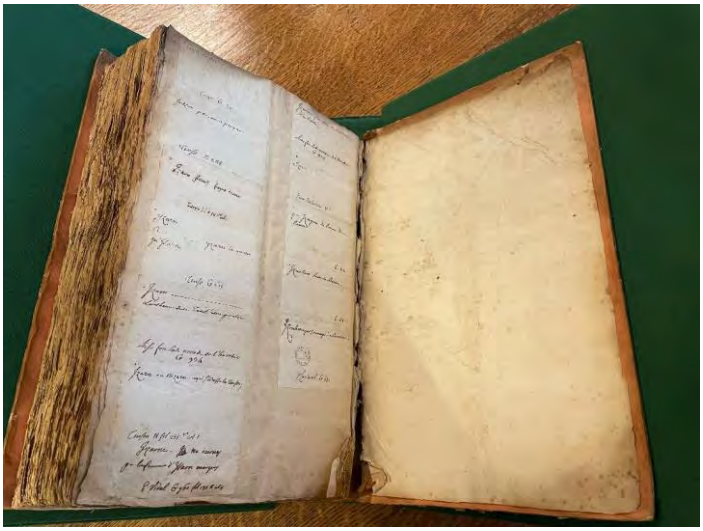
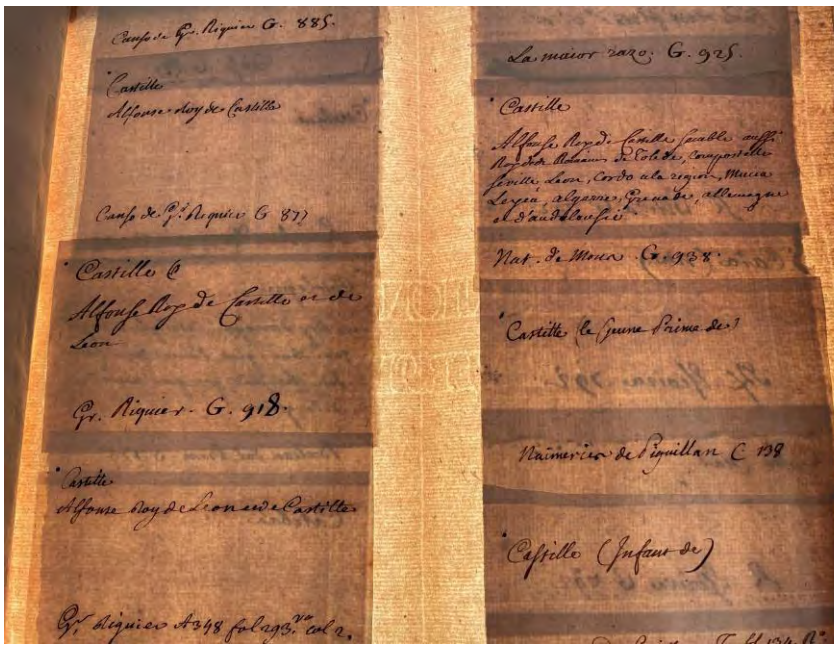


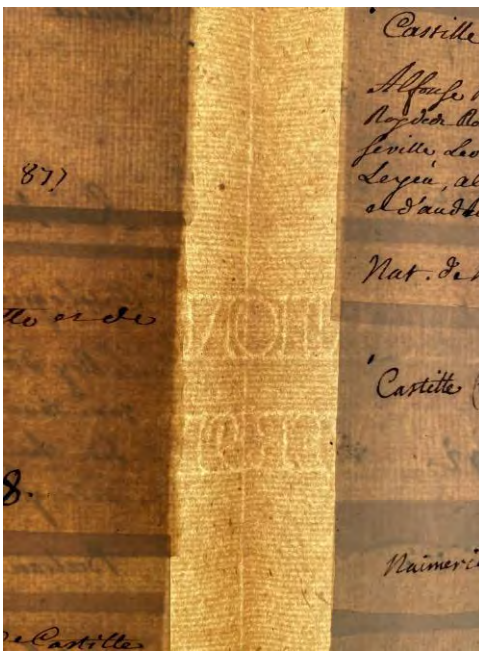
Photo de la couture fin du manuscrit

2. Filigranes

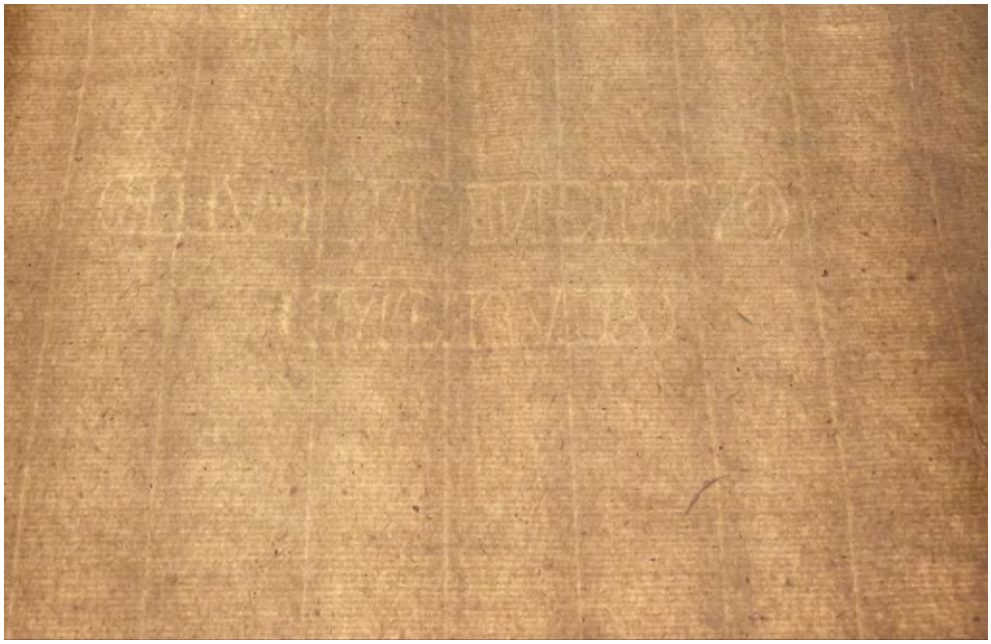
Filigrane aux armes de Pomponne à la page de titre

Les trois annelets avec une cartouche au f. non numéroté entre 113 et 114.

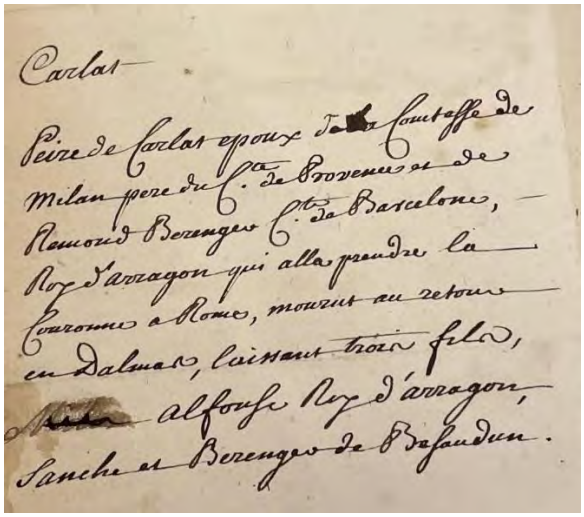




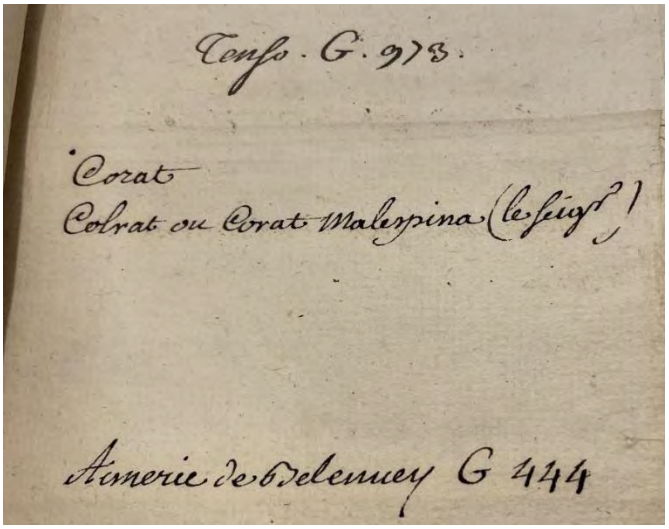
Deux cartouches au centre de la page contenant des lettres : C cœur PIGNION… dans la première et indéterminées dans la deuxième. Visibles au f.90



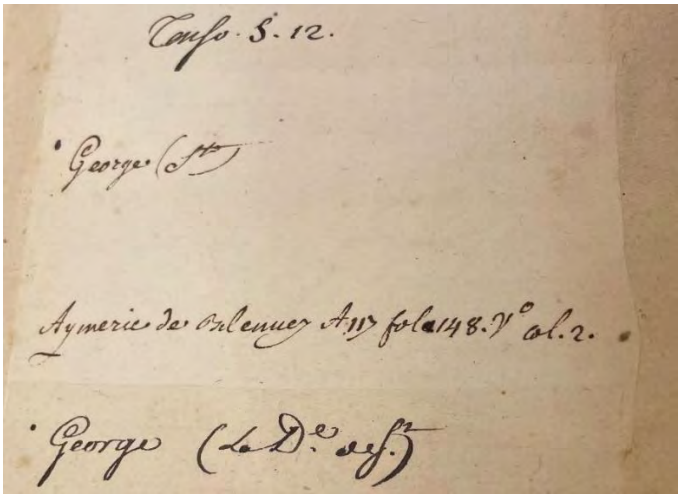
Scription ms. 3099

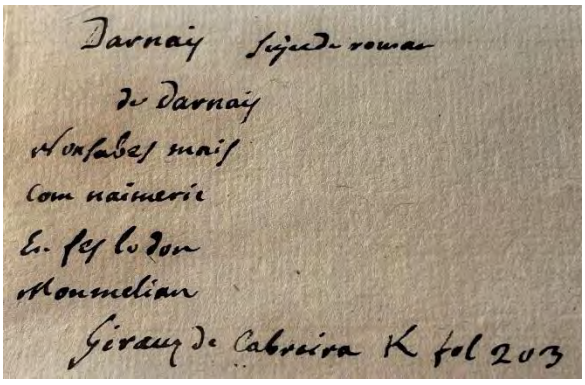


1e main



2e main

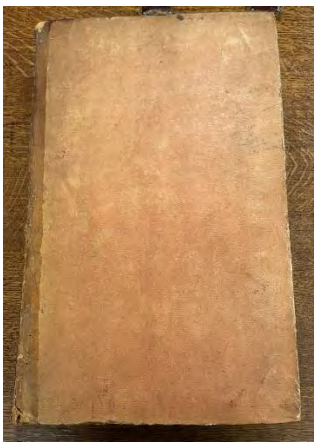




3e main

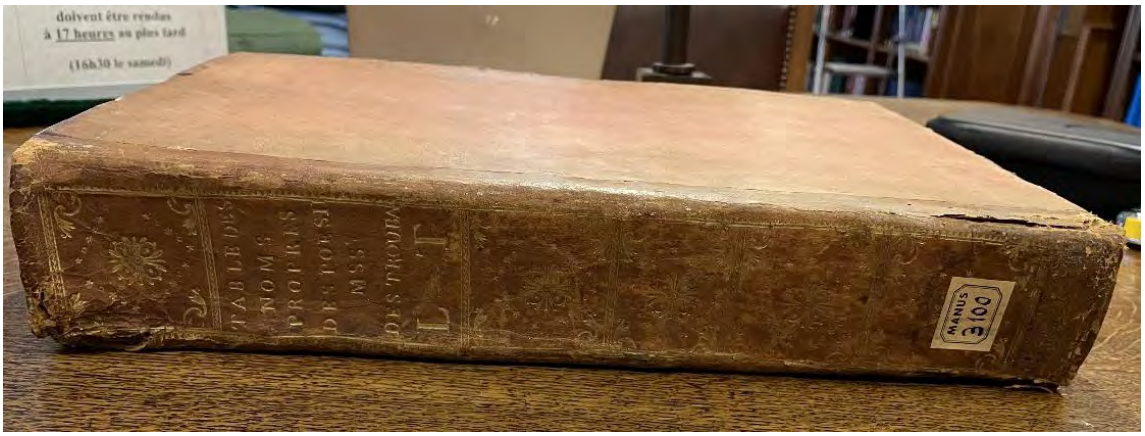
Manuscrit 3100

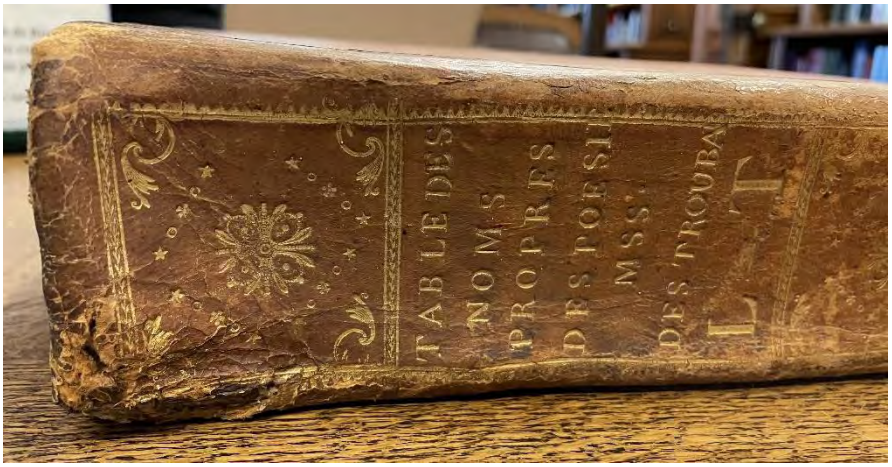
1. État de conservation



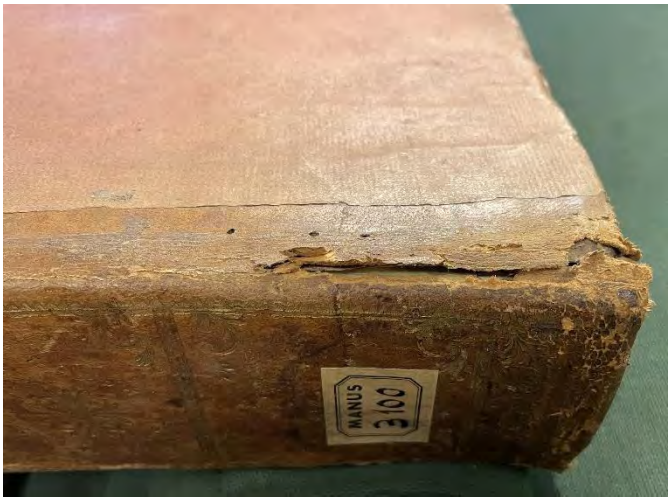
Plat de devant
et de derrière

Tranche et dos du ms.



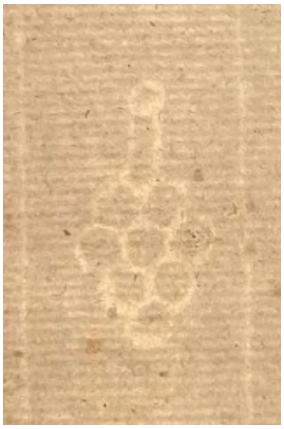


Coiffe et angle de coiffe craquelés, usés et déchirés localement.



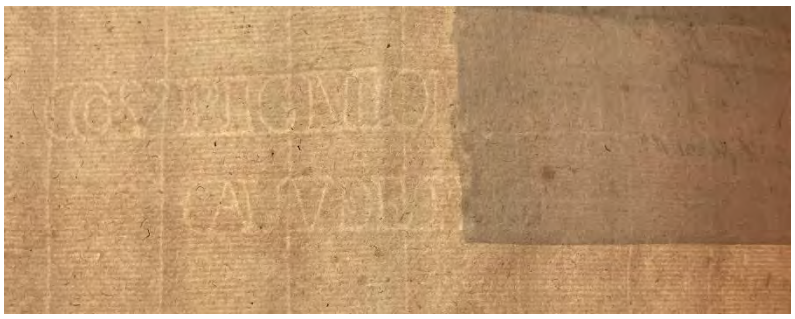
Même chose vers la queue

2. Filigranes



Le Petit raisin. Petite queue avec 8 grains de raisin, visible sur la page de titre.

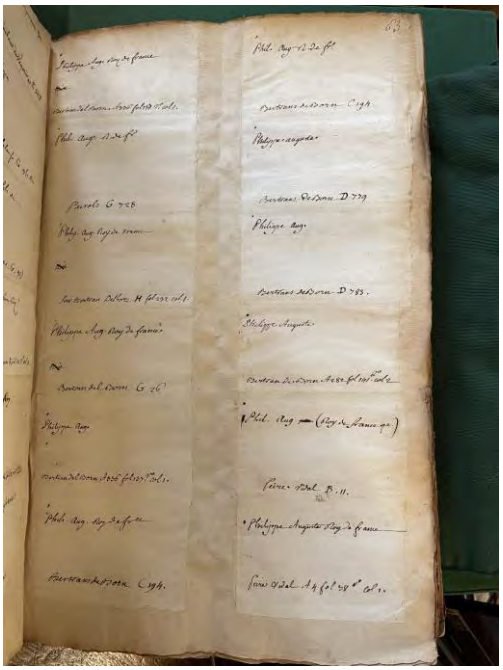
Les trois annelets et une cartouche contenant la date 1942 ; bien visible sur le dernier folio du manuscrit non numéroté et vierge.



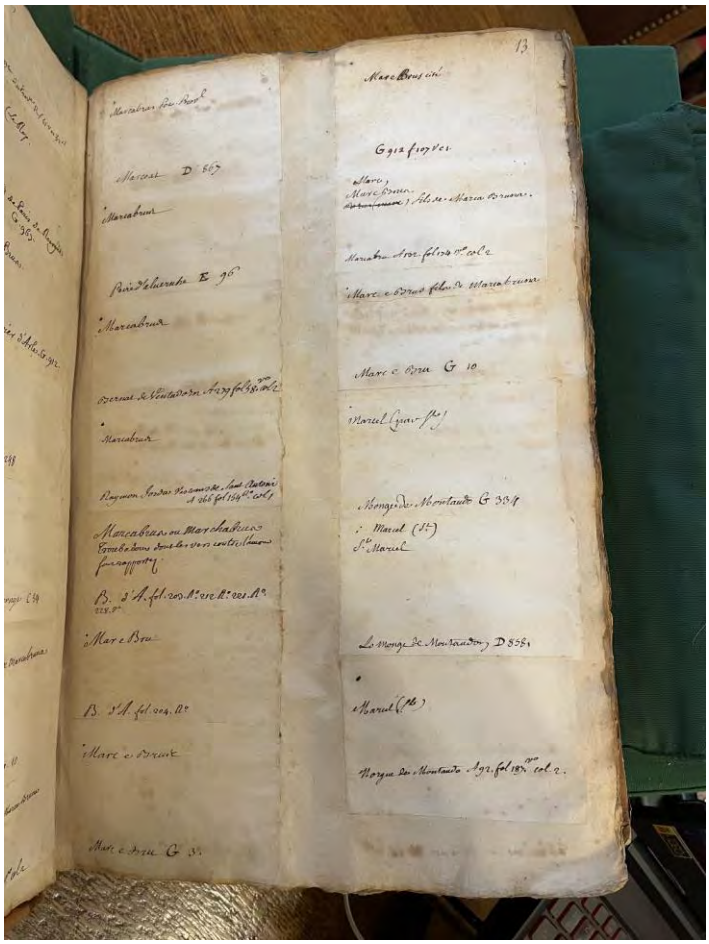
Deux cartouches au centre de la page contenant des lettres : C cœur PIGNION… dans la première et indéterminées dans la deuxième. Visibles au f. 137.

Contenu

f. 80. Papiers collés sur les folios en colonne.



f. 63 . Deux colonnes par page.



f. 13

Annexe 3

Échantillons étudiés dans le chapitre 6

Les principes d'édition diffèrent légèrement de ceux des échantillons du chapitre 5.

- les abréviations sont résolues entre parenthèses dans la transcription des textes des ms. médiévaux ;
- les additions interlinéaires de Sainte-Palaye et du copiste ont été mises entre \ / ;
- nous avons signalé les ratures avec un grand tiret − suivi de l'élément raturé;
- nous avons signalé les substitutions au-dessus d'une rature par la combinaison des signes précédents: − élément raturé\ élément substitué ;
- nous avons signalé les substitutions par superposition avec les lettres primitives par : lettre + lettre ;
- nous n'avons pas fait de différence entre les ſ, dits *s longs*, et les s, dits *s ronds* ;
- nous avons suivi la distinction entre *u* et *v*, en particulier pour le chansonnier **R** qui le faisait déjà ;
- nous n'avons pas ajouté de majuscule en début de vers ni aux noms propres, nous avons seulement conservé celles que le copiste ou Sainte-Palaye avaient mises ;
- nous avons suivi la séparation de syllabes et de mots que le copiste de Sainte-Palaye a effectuée ;
- nous avons respecté la disposition des vers choisie par le copiste de Sainte-Palaye ;
- nous n'avons corrigé aucune version.

Nous proposons des transcriptions semi diplomatico-interprétatives des exemplaires médiévaux (**E** et **R** donc) : nous résolvons les abbréviations et, pour mieux mesurer le travail de Sainte-Palaye, nous toilettons les versions médiévales en nous aidant d'éditions modernes, dont nous signalons les références en bas de page. Ce toilettage ne concerne que les apostrophes, les séparations et agglutinations de mots car c'est ce en quoi a consisté le toilettage de l'érudit sur la copie moderne. Notre toilettage devra encore être amélioré. **E** et **G** sont des transcriptions semi-diplomatiques car nous n'avons quasiment rien retouché mais seulement laissé de côté les ajouts, les soulignements et les annotations marginales de l'érudit. Ses interventions ne nous étaient pas utiles pour évaluer la copie de son scribe. Nos transcriptions du chansonnier médiéval **E** ont été corrigées à partir de l'édition de Caterina Menichetti[183] ; celles de **R** à partir des transcriptions de Camilla Talfani que nous remercions encore pour nous les avoir transmises.

[183] Disponible en ligne sur le *Corpus dell'antico occitano* (*CAO*) : http://www.rialto.unina.it/Cao/interpretative/E.pdf (consulté le 9/07/2023).

2.1 Première partie du manuscrit (f. 20-34)

1. BEdT 155,014 *Mout i fetz gran peccat amors*

Chansonnier E médiéval, f. 5-6		**Recueil E moderne, f. 20**	
Molt i fes gran pecat amor		Molt i fes gran peccat amor	
pos li plac que·s mezes en me		pos li plac queˈs mezes en me	
quar merce non aduis ab se		quar merce non aduis ab se	
ab que s'adousis ma dolor		ab que sˈadousis ma dolor	
c'amor pert son nom e·l desmen	5	cˈamor pert son nom el desmen	5
(et) es dezamor planamen		et es dezamor planamen	
pos merces no·i pot far secor		pos merces noˈi pot far secor	
per que·ill fora pretz (et) honor		per queˈill fora pretz et honor	
pos ill uol uenser totas res		pos ill uol uenser totas res	
cuna uetz la uenques merces	10	cˈuna uetz la venques merces	10
Mas trop m'a azirat amor		Mas trop mˈa azirat amor	
quant ab merce se dezaue		quant ab merce se dezaue	
pero·l meils del meils que hom ue		**[un vers oublié]**	
midons que ual mais q(ue) ualor		midons que ual mais que ualor	
en pot leu far acordamen	15	en pot leu far acordamen	15
quar mager n'a fait per un sen		quar mager na fait per un sen	
qui ue com la neus es calor		qui ue com la neus es calor	
so es la blanquez'e·ill color		so es lablanquezˈeˈill color	
s'acordon en leis semblans es		sˈacordon en leis semblans es	
c'amor si acort e merces	20	cˈamor si acort e merces	20
Mas non pot esser pos amor		Mas non pot esser pos amor	
non ho uol ni midon so cre		non ho uol ni mi don so-eir**cre**	
pero de midons non sai re		pero demi dons non sai re	
c'anc tan no m'enfolit folor		cˈanc tan nomˈenfolit folor	
que l'auzes dir mon pensamen	25	que lˈauzes dir mon pensamen	25
mas cor ai q(ue)·m cabdel ab sen		mas cor ai queˈm cabdel ab sen	
mon ardimen q(ue)·m tol paor		mon ardimen queˈm tol paor	
pero esperan fai la flor		pero esperan fai la flor	
tornar fruit e d'amor so·m pes		tornar fruit e damor soˈmˈpes	
qu'esperan la uenques merces	30	qu'esperan laˈuenques merces	30
Qu'estiers no·us puesc durar amor		Quˈestiers nous puesc durar -d amor	
e no sai consi s'esdeue		-**e**no sai consi ses deue	
de mon cor c'a liat e te		Deˈmon cor cˈa liat ete	
que re no·m par que n'ai'aillor		que re nom par que nai aillor	
quar li be·us es grans eisamen	35	quar si beus es grans eisamen	35
pogratz en me caber breumen		pograz enme caber breumen	
co·s deuezis una gran tor		cos deuezis una gran tor	
eu un pauc miraill de largor		en un pauc miraill delargor	
es aitan grans que si·us plagues		es aitan grans que si-**us** plagues	
encar neus i caubra merces	40	encar neus icaubra merces	40
S'ar no·us uens uencutz soi amor		Sar nous uens uencutz soi amor	
uenser no·us puesc mas ab merce		uenser nous puesc mas ab merce	
e s'intre tans mals n'ai un be		e sˈintreˈtans mals nai un be	
ia no·us er dans ni dezonor		ia nous er dans ni dezonor	

cuidatz uos donx que·us estei gen
quar me faitz planher tan souen
ans en ual meins uostra ualor
pero·l mal m'en fora dousor
si l'aut ram a cui me soi tes
me plegues merceian merces
N'aziman lo uostre secor
e d'en tostems uueill ben alor
mas aiso no uueill sapchatz ges
c'apenas neis o sap merces
Mal me soi gardatz per no sen
quar mi eis m'a emblat amor
ara que reston de la flor
mas dir pot qu'ieu eis me soi pres
pueis que no·m ual dreitz ni merces.

cuidatz uos donx que'us estei gen
quar me faitz planher tan souen
ans en'ual meins uostraualor
pero'l mal m'en fora dousor
si l'aut ram acui me soi tes
me plegues merceian merces
Naziman lo uostre secor
e den tostems uueill ben alor
mais aiso no uueill sapchatz ges
c'a'penas neis o sap merces
Mal me soi gardatz per nosen
quar m**iel**s m'a emblat amor
ara que reston de la flor
mas dir pot qu'ieu eis me soi pres
pueis que nom ual dreitz ni merces ./.

2. BEdT 366,027a *Pos entremes me sui de far chansos*

Chansonnier E médiéval, f.6

Pos entremes me soi de far chansos
ben dei gardar que fols motz no·i entenda
e s'ieu dic re q(ue) midons en grat prenda
be m'en sera rendutz lo guizardos
(et) er gran tortz si mon chant non es bos
per que quar ill m'a donat l'art e·l genh
en so qu'ieu fatz no dei metre desdenh
Anc nuils amans per sidons non sufri
tan gran dolor ni tan gran malanansa
per qu'ieu li prec q(ue)·m digu'a tal pezansa
si·l cor non a que·s meillur enues mi
per que uengues plus uiatz a la fi
c'asatz ual mais murir al mieu semblan
que tostems uiure a pena (et) az afan
E si tot m'es de semblant erguillos
non ai poder que ues autra m'atenda
que·l cor e·ls hueils me mostron que·ill mi re(n)da
tan m'agradi de sas belas faisos
e quant ieu m'en cug partir no m'es pros
que·ill sieu'amor m'es denan qui m'atenh
q(ue)·m fai tornar ues lei tan mi destrenh
Luenh m'es dels hueils mas del cor mes tan pres
cela per cui planc e sospire
que on plus n'ai d'afan e de martire
dobla l'amor e creis e nais ades
e quar soi sieus no cre que m'e(n)guanes
e fi me tant el sieu ensenhamen
per c'ai respeit que n'aura chauzimen
Ben feira sen si de lieis me lonhes
ans que·m laises a la dolor ausire
mas amor uol qu'ieu sia franc sufrire

Recueil E moderne, f. 20bis

Pos entremes me soi de far chansos
ben dei gardar que fols motz noi entenda
es'ieu dic re que midons en'grat prenda
be m'en sera rendutz lo guizardos
et er gran tortz si mon chan t non es bos
per que quar ill m'a donat l'art e'l genh
enso qu'ieu fatz no dei metre desdenh
Anc nuils amans per si dons non sufri
tan gran dolor ni tan gran malanansa
perqu'ieu li prec que'm digua tal pezansa
s'il cor non a que's meillur enues mi
perque uengues plus uiatz a la fi
c'asatz ual mais murir al mieu semblan
que tostems uiure apena et azafan
Esitot m'es de semblant erguillos
non ai poder que ues autra m'atenda
qu'el cor e'ls hueils me mostron que'ill mi renda
tan m'agradi de sas belas faisos
equant ieu m'en cug partir nom'es pros
que'ill sieu amor m'es denan qui m'atenh
que'm fai tornar ues lei tan mi destrenh
Luenh m'es dels huelhs mas delcor m'es tan pres
cela per cui planc e sospire
que on plus n'ai d'afan e demartire
dobla l'amor e-cuis enais\ **creis e nais** ades
equar soi sieus no cre que m'enguanes
efi me t ant elsieu ensenhamen
per -que**cai** respeit que -nautra**n**'**aura** chauzimen
Ben feira sen si delieis me lonhes
ans que'm laises ala dolor ausire
mas amor uol qu'ieu sia franc sufrire

e ia per re no(n) aia·l cor engres
c'anc dieus no fes nuill hom qui ben ames
que no crezes mais amor que son sen
per que m'aue a far so(n) mandamen
Chansoneta uai t'en tost dreit cami
lai a midons en cui ai m'esperansa
e diguas li c'aia calque membransa
de mi quar l'am ses enian ab cor fi
c'anc per ma fe des l'ora qu'ieu la ui
no m'es mudat ni camiat mon talen
ans l'am ades ela dubt'e la blan

eia per re non aia'l cor engres
c'anc dieus no fes null hom qui ben ames
que no crezes mais amor que son sen
perque m aue a far son mandamen
Chansoneta uai t'en tost dreit cami
lai a'mi'dons en cui ai m'esperansa
[un vers oublié]
+demi quar l'am ses enian ab cor fi
c'anc per ma fe dellora qu'ieu la ui
nom'es mudat ni camiat mon talen
ans l'am ades eladubt'e'la ,blan, ./.

3. BEdT 167,007 *Ara cove / que·m conort en chantan*

Chansonnier E médiéval, f.14

Ara coue
q(ue)·m conort en chantan
del mal c'amors me fai sufrir e traire
c'aisi m'aue con ieu plus souen chan
qu'ieu soi plus gais e de meillor solatz
e n'alegri mon cor quan soi iratz
per so no·m lais
de chantar ni·m biais
c'ades ual mais
e par plus fis amaire
sel que plus ge(n)
sap far eplus souen
so que a pretz s'atanh (et) a iouen
E donx per que
uauc mas chansos tarza(n)
quar mais ual hom quant es gais e chantaire
per so qu'en mi n'ai consirer tan gran
que merce n'agr'ill quan dic ren be ni fatz
quan pens que sill que el mon plus mi platz
no sap lo fais
ni·l dezirier ni·l pantais
q(ue)·m ue e·m nais
de leis c'als non ai gaire
ni ieu no(n) sen
en mi tan d'ardimen
que ia l'aus dir mon cor a mon uiuen
Pero ben cre
qu'ill conois mon talan
e qual pro·i ai qu'ela non fai ueiaire
qu'en re tenha mon mal ni mon afan
c'aisi for'ieu tostems ricx (et) onratz
si·ll forses tan son cor humelitatz
q(ue)m des un bais
c'ai dig trop mi eslais

Recueil E moderne, f. 21

Ara coue que'm conort en chantan
del mal c'amors me fai sufrir e traire
c'aisi m'aue con ieu plus souen chan
qu'ieu soi plus gais e de meillor solatz
e'n'alegri mon cor quan soi iratz
per so no'm lais de chantar ni'm ,biais,
c'ades ual mais
epar plus fis amaire
sel que plus gen sap far e plus souen
so que a'pretz s'atanhet ajouen
E donx per que uauc mas chansos tarzan
quar mais ual hom quant es gais e chantaire
per so qu'en mi n'ai consirer tan gran
que merce n'agr'ill quan dic ren be ni fatz
quan pens que sill que el mon plus mi platz
no sap lo fais
ni'l dezirier ni'l pantais
que'm ue -enmars**e'm nais**
deleis c'als non ai gaire
ni ieu non sen en mi tan d'ardimen
que ia l'aus dir
mon cor amon uiuen
Pero ben cre qu'ill conois mon talan
equal -prol**proi** ai qu'ela non fai ueiaire
qu'enre tenha mon mal ni mon afan
c'aisi for'ieu tostems ricx et onratz
s'ill forses tan son cor humelitatz
que'm des un bais
c'ai dig trop mi eslais
que tan ricx iais
no cug que ia m'esclaire
doncx per cal sen l'am pos ioi non aten
c'aisi con plus lauueill e peitz men pren
Ges no'm recre d'amar leis tan ni quan

que tan ricx iais
no cug que ia m'esclaire
donx per cal se(n)
l'am pos ioi no·n aten
c'aisi con plus la uueill e peitz m'en pren
Ges no·m recre
d'amar leis tan ni q(ua)n
si tot no l'aus mon ferm uoler retraire
que ben conosc qu'anc re no(n) amei tan
com ieu fauc leis des l'ora qu'ieu fui natz
e s'ieu l'am ieu en sui ben enguanatz
c'anc sos cors gais
ues lo mieu no s'atrais
que l'es uerais
fis e franx debonaire
d'umil paruen
e per aital couen
m'autrei a lei ades e·m do e·m ren
Quan mi soue
d'un auinen semblan
e d'un esgart q(ue) ·m sap dousamen faire
aisi·m retenc que no·i gart mal ni da(n)
ni uir los hueils ni·l cor ues autre latz
ni anc mais tant no·m destreis amistatz
e uen m'en ais
e grans esglais [exponctué] esmais
mas no m'irais
tant soi bos sufertaire
c'ab cor iauzen
si mortz no m'en desmen
la seruirai a totz iorns finamen
Ensa merce
estauc ues on qu'ieu an
e quar ues leis plus souen no repaire
paors m'o tol e temensa q(ue)·m fan
fals lauzengier deuinador maluatz
que don itis sap ben e mos conhatz
c'ab los fals brais
dels lauzengers sauais
cui dieus abais
se uir'amors en caire
e franh e fen
per que faillimen
dona qui·ls cre ni·ls ama ni·ls consen
Chanso uai t'en
a mon plus auinen
qu'er bo si·t pren
chanta (et) apren

si tot no l'aus mon ferm uoler retraire
que ben conosc qu'anc re non amei tan
com ieu fauc leis -des\des lora qu'ieu fui natz
es'ieu l'amieu en'sui ben enguanatz
c'anc sos cors gais
ues lo mieu -noserais\ **no s'atrais**
qu'el es uerais
fis e franx de bonaire
d'umil paruen
e per'aital couen
m'autrei alei ades e'mdo -**emren**
Quan mi soue d'un auinen semblan
e d'un esgart que'm sap dousamen faire
aisi'm retenc que no'i gart mal ni dan
ni uir los hueils ni'l cor ues autrelatz
ni ans**anc** mais tant no'm destreis amistatz
e uen men|ais
e grans esmais
mas nom'irais
tant s'oi bos suferraire
c'ab cor iauzen
si mortz no m'en desmen
la seruirai atotz iorns finamen
Ensa merce estauc ues on qu'ieu an
e quar ues leis plus souen no repaire
paor m'o tol e'temensa que'm fan
fals lauzengier-s deuinador maluatz
que donins sap ben emos conhatz
c'ab los fals brais
dels lauzengers sauais
cui dieus abais
se uiramors -entraire **encaire**
e franhe fen
per que faillimen
dona qu'ils cre ni'ls ama ni'ls consen
Chanso uai t'en amon plus auinen
quer -bosir**bosit** pren
chanta et apren ./.

4.BEdT 167,063 *Trop malamen m'anet un temps d'amor*

Chansonnier E médiéval, f.20

Trop malamen m’anet un tems d’amor
si qu’ie·m cugei de lieis descaminar
ni anc no pensei auer talen d’amar
ni per beutatz ni per nuilla ricor
ara m’a pres emes en la folor
si malamen que greu n’escaparai
si no·m socor per liei morrai
e per ma fe si no·n pogues morir
la pen’es greus enans mi uueill assir
Conortatz soi quar am tan bela ren
qu’en tot lo mon non cre trobaria par
e platz mi mais per leis pena durar
que de nuill’autr’auer tot mon talen
q(ue) dieus \\ per // mi fes per far son mandamen
(et) ieu li m’autrei ni mais no·m uueill partir
de lei onrar francamen e seruir
e mais en uueill auer d’umelitatz
no·n ac lo leo quan fon issitz del latz
Mas mas ionhtas col liguat e·l cor pres
uos clam merce bona dona plazen
c’aisi com es bela (et) auinen
merce aias de mi c’aues conques
e prec ne dieu de cui ue totz lo bes
que·us met’el cor alcuna pita(n)sa
q(ue)·m retenguas en la uostr’amistansa
si com ie·us am de bon cor leialmen
ni mais non uueill camiar lo talen
Coblas anas dreit a mon dezirier
e digas li que per liei uau languen
c’al cor m’a mes un tan dous pensamen
li sieu bel hueill e·ill sieu plazen semblan
peitz m’es de mort q(ua)n m’en uau remembran

Recueil E moderne, f. 22

Trop mal amen mˈanet un tems dˈamor
si quieˈm cugei de lieis descaminar
ni anc no pensei auer talen dˈamar
ni per beutatz ni per nulla ricor
ara mˈa pres emes enla folor
si malamen que greu nˈescaparai
si noˈm socor per liei morrai
Eper ma fe si non pogues morir
lapenˈes greu enans mi uueill assir
Conortatz soi quar am tan bela ren
quˈen tot lo mon non cre trobaria par
e platz mi mais per leis pena durar
que de nuilhˈau trauer tot mon talen
que dieus permi fes per far son mandamen
et ieu li mˈautrei ni mais noˈm uueill partir
dela onrar francamen e seruir
e mais enuueill auer dˈumelitatz
non ac lo -lais\ **leo** quan fon issitz del latz
Mas mas ionhtas col -ligirat \ **liguat** eˈl cor pres
uos clam merce bona dona plazen
cˈaisi com es bela et auinen
merce aias de mi cˈaues conques
e prec ne dieu de cui ue totz lo bes
queˈus met el cor alcuna pitansa
queˈm retenguas en la uostrˈamistansa
si com ieus am de bon cor leialmen
ni mais non uueill camiar lo talen
Coblas anas dreit amon dezirier
e digas [surchargé] li que+\+ **per**/ liei uau languen
cˈalcor mˈa mes un tan dous pensamen
li sieu bel hueill eˈill sieu plazen semblan
peitz mˈes de mort quan mˈen uau remembran ./.

5. BEdT 167,057 *Tan fort me creis amors en ferm talan*

Chansonnier E médiéval, f.21

Tant me creis amors en ferm talan
per una b\e/lanҫa flor
blanca plus d’autra re ab fina color
uermeilla mescl’ad ab robis
e·l sieu clar uis
qu’es de gaia semblansa
c’ab sos bels hueils amoros e plazens
m’a si ferit e nafrat dousamens

Recueil E moderne, f. 23

Tant me creis amor en ferm talan
per una blanca flor
plus dˈautra re ab fina color
uermeilla mesclad ab robis
eˈl sieu clar uis
quˈes de gaia semblansa
cˈab sos bels hueils amoros e plazens
mˈa si ferit eˈna frat dousamens

que tornatz soi en l'amoroza esperansa
S'ieu soi tornatz amoros per semblan
e uueill seruir son cors blanc e lis
no(n) puesc ren als c'amors ma si sorpris
que·m fai chauzir la soa fin'amansa
per la meillor e per la plus plazens
plus pros plus sauia e plus conoisens
que si'al mon segon ma conoise(n)sa
S'amor m'a fait chauzir la plus auinen
e la belazor d'amar e·ill clam mercis
qu'ill es la res que m'a conquis
si que sofrir ṇ no·m fes sol malanansa
e si merces (et) amors nola uens
ill m'ausira sospiran en pensamens
tant ai lo cor en auta dezira(n)sa
E s'ieu merce li clam com fis aman
e la prec d'amor e·ill sier leialmens
be·m degr'auzir pos fis precx es asis
el sieu gen cors en cui ai m'entendensa
que lai on es beutatz e pretz ualens
non deu faillir merces ni chauzimens
ni guizardo de fin ioi ses duptansa
Si per merces merce·ill quier merceian
e de genoils mas ionhtas humilmens
la uenseraun merces laus so m'es uis
d'auta dels pros conoisens ses ḍuptạnṣạ faillensa
e retenra lo pretz e·ill ualor gens
que ditz qu'eschai a beutat (et) a sens
c'om ses merce no troba penedensa
Ai blancaflor uermeilla dous flairan
merce uos clam e si merce uos uens
uostr'es lo laus e mi en paradis
podes metre de ioi e d'alegransa

que tornatz soi en l'amoroza esperansa
S'ieu soi tornatz amoros per semblan
euueill seruir son cors blanc e lis
non puesc ren als c'amors m'a si sorpris
que'm fai chauzir la soa fin'amansa
per la meillor e per laplus plazens
plus pros plus sauia e plus conoisens
que si'almon segon ma conoisensa
S'amor m'a fait chauzir laplus auinen
ela belazor d'amar e'ill clam mercis
qu'ill es la res que m'a conquis
si que sofrir no'm fes sol malanansa
esi merces et amors no'la'uens
ill m'ausira sospiran en pensamens
tant ai lo cor en auta deziransa
Es'ieu merce li clam com fis aman
e'la prec d'amor e'ill sier leialmens
be'm degr'auzir pos fis precx es a sis
e'l sieu gen cors en cui ai m'entendensa
que lai on es beutatz e pretz ualens
non deu faillir merces ni chauzimens
ni guizardo de fin ioi ses duptansa
Si per merces merce'ill quier merceian
e de genoils mas ionhtas humilmens
la uensera'un merces laus so m'es uis
d'auta dels pros conoisens ses faillensa
eretenra lo pretz e'ill ualor gens
que ditz qu'eschai abeutat et asens
com ses merce no troba penedensa
A blanca flor uermeilha dous flairan
merce uos clam
e si merce uos uens
uostr'es lo laus e'mi -**en**paradis
podes metre de ioi e d'alegransa ./.

6. BEdT 167,031 ***Jauzens en gran benanansa***

Chansonnier E médiéval, f.21-22

Jauzens en gran benanansa
ab fin [...] partit d'error
[...]
[...] ret mil merces [...]
[...]
[...] ric do don iois [...]
[...]

Recueil E moderne, f. 24[184]

Jauzens en gran benanansa
ab fin cor partit d'error
Frances fezels d'umil semblansa
ret **Rent**/ mil merces **ab dousor**/
A d amor del **ric dons**/ ric do don iois **mi uengha**
Quem desam gien secor **socors**/ **ualen**/ ualen.
do **Vos** / **do(m)pna ab ci pretz renha**
lai on trazetz **Laiom traietz despauen**/

[184] Nous éditons en gras les segments ajoutés par Sainte-Palaye à partir d'un autre témoin.

secor ualen
do [...]
lai o·m trazetz [...]
C'adonx ab do
[...] comensamen
[...]
az amar cela [...]
[...] pretz s'enansa
[...]
[...]
uos chauzit [...]
[...] det per seru [...]
E quan d'aiso [...]
[...] apres paor
que uos [...] ai m'esperansa
esgardetz uostra ricor
c'aillor
amor si que·us dessouenha
de me qu'enten
de tot mon sen
a far so que·us couenha
que d'als non ai pensamen
Dona tot quan mon cors denha
mei dezir e mei talen
es uos cui prec dan no·m tenha
del ioi q(ue)·m fezes paruen
francame(n)
lauzengers ni deuinansa
qu'ieu port lauzor
de uostr'amor
e·us fauc de mi fizansa
a lei de fin amador
Tant uos am que uostr'amansa
quar no uei uos cui azor
mi destrenh si e·m balansa
que·l cort m'art e dels hueils plor
(et) espren
e crei que·l dols m'estenha
si no·us puesc auer breumen
E sol qu'ieu de re no·m fenha
don perda mon iauzime(n)
dreitz es madona·m retenha
qu'ela m'a fait de nien
si·l sieu pre(n)
no fai tort ni malestansa
dont az auctor
trac lo senhor
de peitieus cui onransa
e pretz cabdel'e secor
Mos bels sobeiras s'enansa

C'a doncx ab do**us entrasegna**
Me fetz dous e comensamen
de **dous amor chi m ensegna**
azamar**Ad**/ cela**dament e dauinet**
Vosen cui \ bon pres/ pretz s'enansa
E senprent ualor
Car p(er) meglior-\vos causi ses/ chauzire **doptansa**
can mi uos det per seru**idor**
E quan d'aiso **ai <u>meuliransa</u>**
Ai gioi e apres paor
que uos **on** ai m'esperansa
esgardetz uostra ricor
caillor amor si queus dessouenha
deme quent en
de tot mon sen
a far so que'us couenha
que d'als non ai pensamen
Dona tot quant mos cors denha
mei dezir emei talen
es uos cui prec dan no'm tenha
del ioi que'm fezes paruen
francamen lauzengers ni deuinansa
qu'ieu port lauzor
de uostramor
eus fauc de mi fizansa
alei de finamador
Tant uos am que uostr'amansa
quar no uei nos cui azor
mi destrenh si e'm balansa
qu'el cort m'arc e dels hueils plor
et espren ecrei qu**'**el dols m'estenha
si no'us puesc auer breumen
E sol qu'ieu de re no'm fenha
don perda mon iauzimen
dreitz es madona'm retenha
qu'ela m'a fait de nien
s'il sieu pren
no fai tort ni malestansa
dont <u>azauctor ¸trac</u> lo senhor
de peitieus cui onransa
e pretz cab/del'e se cor
Mos bels sobeiras s'enansa
ab gran ualor
euei d'amor
auer <u>al ¸for¸ de fransa</u>
que lonc prec li fan paor
-Am**An** plus auinen ses duptansa
aug gran amor
de uostr'onor
et ab nagout senansa ./.

ab gran ualor
e uei d'amor
auer al for de fransa
que lonc prec li fan paor
A·n plus auinen ses duptansa
aug gran [...] or
de uostr'onor
(et) ab n'agout s'enansa
[...]

7. BEdT 364,037 *Pos tornatz sui en Proensa* (figure dans le chap. 5)

Chansonnier E médiéval, f.23-24		**Recueil E moderne, f. 25**	
Pueis tornatz soi en proensa		Pueis tornatz soi en Proensaļ	
e(t) a ma dona sap bon		et ama dona <u>sap bon</u>	
ben dei far bona chanso(n)		ben dei far bona chanson	
siuals per reconoisensa		siuals per reconoisensa	
c'ab seruir et ab onrar	5	c'ab seruir et ab onrar	**5**
conquer hom de bon senhor		conquer hom de bon senhor	
don e benfait et honor		don ebenfait et honor	
qui ben sap tener en car		qui ben sap tener encar	
per qu'ieu m'en uueill esforsar		perqu'ieu m'en uueill esforsar	
E sill que longu'atendensa	10	Es ill que longu'atendensa	**10**
blasma fai gran faillizon		blasma fai gran fallizon	
qu'ar'aun artus li breton		quar aun <u>artus</u> li breton	
on auio(n) lur pliuensa		on auion lur <u>pliuensa</u>	
e(t) ieu per lonc esperar		et ieu per lonc esperar	
ai conquis ab gran dousor	15	ai conquis ab gran dousor	**15**
lo bais que forsa d'amor		lo bais que forsa d amor	
mi fes a ma dona emblar		mi fes ama dona emblar	
quar ar lo·mdenha autreiar.		quar ar lo -**m** denha autreiar	
E quar anc no fis faillensa		E quar anc no fis faillensa	
soi en bona sospeison	20	soi en <u>bona sospeison</u>	**20**
que·l maltraitz torna en pron		que'l maltraitz torna en <u>pron</u>	
pos lo bes tan gen comensa		pos lobes tan gen comensa	
e poiraun s'en conortar		e poira'un s'en conortar	
en mi tug l'autr'amador		en mi − trug **tug** l'autr'amador	
s'ap sobresforsiu labor	25	sap − sobr'esforsiu labor	**25**
trac de neu freida foc clar		trac de <u>neu</u> freida foc clar	
e(t) aigua dousa d'amar		et aigua dousa d'amar	
Ses pecat pris penedensa		Ses pecat pris penedensa	
e(t) ai quist ses tort perdon		et ai quist ses tort perdon	
e pres de nient gen don	30	e pres denient gen don	**30**
e trait d'ira benuolensa		etrait d'ira benuolensa	
e gaug entier de plorar		e gaug entier deplorar	
e d'amar dousa sabor		e d'amar dousa sabor	
e soi arditz per paor		e soi arditz per paor	
e sai perden guazanhar	35	e sai perden guazanhar	**35**
e quan soi uencutz sobrar		e quan soi uencutz <u>sobrar</u>	
Estiers non agra guirensa		Estiers non agra guirensa	

mas quar sap que uencutz son		mas quar sap que uencutz son	
ses ma dona tal razon		sec ma dona tal razon	
que uol que uencutz la uensa	40	que uol que uencutz la uensa	**40**
c'aisi·s deu apoderar		c'aisi's deu apoderar	
franca humelitatz ab ricor		franca humelitatz ab ricor	
e quar non trop ualedor		e quar non trop ualedor	
c'ab lieis me puesc'aiudar		c'ab lieis me puesc'aiudar	
mas prec emerce clamar	45	mas prec e merce clamar	**45**
E pos en sa mantenensa		Epos ensa mantenensa	
aisi del tot m'abandon		aisi del tot m'abandon	
ia no·m deu dire de non		ia no'm deu dire de non	
que ses tota retenensa		que ses tota retenensa	
soi sieus per uendr'e per dar	50	soi sieus per uendre, e per dar	**50**
e totz hom fai gran folor		e totz hom fai g ran folor	
que di qu'ieu me uir aillor		que di qu'ieu me uir aillor	
mais am ab lieis mescabar		mas am ab lieis mescabar	
c'ab autra dona conquistar		c'abautra do na conquistar	
Bel rainier per ma crezensa	55	Bel rainier per ma crezensa	**55**
no·us sai par ni companhon		no'us sai par ni companhon	
quar tug li ualen baron		quar tug livalen baron	
ualon sotz uostra ualensa		valon sotz uostre valensa	
E pos dieus uos fes ses par		e pos dieus uos fes ses par	
e·us det mi per seruidor	60	e'us det mi per seruidor	**60**
seruirai uos de lauzor		seruirai uos de lauzor	
e d'alre quant ho poirai far		e d'al -pe\re quant ho poirai far	
bel rainier qui·us es si·us par		bel rainier qui'us es sius par./.	

8. BEdT 364,039 *Quant hom es en autrui poder*

Chansonnier E médiéval, f.24-25		**Recueil E moderne, f. 26**	
Cant hom es en autrui poder		Cant hom es en autrui poder	
non pot totz sos talans complir		non -por**pot** totz sos talans complir	
ans l'aue soue(n) a gequir		ans l'aue souen agequir	
per l'autrui grat lo sieu uoler		per l'autrui grat lo sieu uoler	
donx pos en poder me soi mes	5	doncx pos enpoder me soi mes	5
d'amor segrai los mals e·ls bes		d'amor segrai los mals e'ls bes	
e·ls tortz e·ls dreitz e·ls dans e·ls pros		e'ls tortz e'ls dreitz e'ls dans	
c'aisi m'o comanda razos		e'ls pros	
Quar qui al setgle uol caber		c'aisi m'o comanda razos	
maintas uetz l'auen a sufrir	10	Quar qui al setgle uol caber	10
so que·ill desplas ab gen cubrir		maintas uetz l'auen a sufrir	
per semblansa de non caler		so qu'el desplas al gen cubrir	
mas pueis quan ue que sos luex es		per semblansa de non caler	
contra cel que l'aura mespres		mas pueis quan ue que sos luecx es	
no sia flacx ni nuaillos	15	contra cel que l'aura mespres	15
qu'en gran dreg notz pauc'ochaizos		no sia fla\c/x ni nuaillos	
Pres e iouen uueill mantener		qu'en gran dreg notz pauc ochaizos	
e bonas donas obezir		Pres e iouen uue\i/ll mantener	
(et) a corteza gen seruir		ebonas donas obezir	

ieu non ai gra(n) cura d'auer	20	et a corteza gen seruir	20
e pero s'ieu poder agues		ieu -noirai**non ai** gran cura dˈauer	
non es coms ni dux ni marques		e pero siˈeu poder agues	
a cui meils plagues mesios		non es coms ni dux ni marques	
ni meins se pac d'auols baros		a cui meils plagues mesios	
Bona dona dieu cug uezer	25	ni meins se -par**pac** dˈauols baros	25
quan lo uostre gen cors remir		Bona dona dieu cug uezer	
e pos tan uos am e·us dezir		quan lo uostre gen cors remir	
grans bes m'en deuri'escazer		epos tan uos am eˈus dezir	
c'aisi m'a uostr'amor conques		gran bes mˈen deuri escazer	
e uencut e lasat e pres	30	cˈaisi mˈa uostrˈamor- conques	30
c'ab tot lo setgle que mieus fos		-e**e**uencut e lasat e pres	
me tenri'eu paubre ses uos		cˈabtot lo seigle que mieus fos	
Dona quan uos ui remaner		me tenrˈieu paubre ses uos	
e m'auenc de uos a partir		Dona quan uos ui remaner	
tan m'angoiseron li sospir	35	e mˈauenc de uos aˈpartir	35
c'ab pauc no m'auenc a cazer		tan mangoiseron li sospir	
ai dousa dona franca res		cˈab pauc no mˈauenc a cazer	
uailla·m ab uos dieus e merces		ai dousa dona franca res	
retenetz mi e mas chansos		uailla mˈab-ues**uos** dieus e merces	
si tot peza al cortes gelos	40	retenetz mi - e mas chansos	40
Tant ai de sen e de saber		si tot peza alcortes gelos	
que de tot sai mon meils chauzir		Tant ai de sen e de saber	
e sai conoiser e grazir		que de-cor**tot** sai mon meils chauzir	
qui·m sap onrar e quar tener		e sai conoiser e grazir	
e tenc m'a l'us del genoes	45	quiˈm sap onrar e quar tener	45
c'ab bel semblan guai e cortes		e-rene**tenc** malus del ˌgenoes ;	
son a lur amicx amoros		cˈab bel semblan guai e cortes	
(et) als enemicx erguillos		son alur amicx amoros	
Sel que pot e no uol ualer		et als enemicx erguillos	
com no s'esforsa d(e)l morir	50	Sel que pot e-**no**uol ualer	50
dieus quar la mortz no·l deuh'ausir		com no sˈes forsa del morir	
per far enuei e desplazer		dieus quar lamortz noˈl deu hauzir	
(et) es trop lag d'onrat pages		per far enuei e desplazer	
quan recueill las rendas ni·ls bes		et es trop lag dˈonrat ˌpages ˌ	
cors poirit ab cor uermenos	55	quan recueill las rendas niˈls bes	55
uiu ses grat de dieu e de nos		cors poirit ab cor uermenos	
Dona per uos am narbones		uiu sesgrat de dieu e de nos	
e molinas e sauartes		Dona per uos am narbones	
castela e·l bon rei n'anfos		e molinas esauartes	
de cui soi caualer per uos	60	castela el bon rei nan fos	60
Cmperaire dels genoes		de cui soi caualer per uos	
soi ieu (et) ai tal fieu conques		Emperaire dels genoes	
qu'es auinens ebels ebos		soi ieu et ai tal fieu conques	
e soi amicx dels borbonos		quˈes auinens e bels e bos	
		esoi amicx dels borbonos ./ .	

9. BEdT406,020 *Cel que no vol auzir chansos*

Chansonnier E médiéval, f. 32		**Recueil E moderne, f. 27**	
Cel que no uol auzir chansos		Cel que nouol auzir chansos	
de nostra companhia·s guar		de nostra companhia**’**s guar	
qu’ieu chan per mon cor alegrar		qu**’**ieu chan per mon cor alegrar	
e per solatz dels companhos		e per solatz dels companhos	
e plus per so qu’esdeuengues	5	e plus per so que**’**s deuengues	5
en cha(n)so c’a midons plagues		en chanso c**’**a|mi|dons plagues	
c’autra uolontatz no·m destrenh		c**’**autra|volontatz no**’**m destrenh	
de solatz ni de bel captenh		de solatz ni de|belh captenh	
De la bela don soi coitos		Dela bela don soi ¸coitos¸	
dezir lo tener e·l baizar	10	dezir lo tener e**’**l baizar	10
e·l iazer e·l plus conquistar		e**’**l iazere**’**l |plus conquistar	
(et) apres manias e cordos		et apres ¸manias¸ e¸ cordos ¸	
despueis que·ill clames merces		des pueis que**’**ill clames mes merces	
que iamais no cera conques		que iamais no cera conques	
per ioia ni per entresenh	15	per|ioias ni per entresenh	15
si so qu’ieu plus uueill non atenh		si so qu**’**ieu plus uueill non|atenh	
Pauc ual qui non es enueios		Pauc ual qui non es enueios	
e qui no(n) dezira·l plus car		e qui no dezira**’**l plus car	
e qui no s’entremet d’amar		e qui no|sentremet d**’**amar	
greu pot esser gaillartz ni pros	20	greu pot esser gaillartz ni pros	20
que d’amor ue gaugz e uen bes		que d**’**amor |ue gaugz e uen bes	
e per amor es hom cortes		e per amor es hom cortes	
e l’amors dona l’art e·l genh		e l**’**amor dona l**’**art e**’**l genh	
per que bos pretz troba mantenh		per que bos pretz troba mantenh	
Ben es sauis a lei de tos	25	Ben es sauis a|lei de|tos	25
qui drut blasma de foleiar		qui drut blasma de foleiar	
c’om des que·s uol amezurar		com des que**’**s uol amezurar	
non es pueis adreitz amoros		non es pueis adreitz amoros	
mas cel qu’en sap far nesies		mas cel qu**’**en sap far nesies	
aicel sap d’amor tot quant n[...]	30	aicel sap d**’**amor tot quant n[...]	30
[...] fenh		[...] fen ni ia ni	
ni ia n[...]		Ben aia qui [...]	
Ben aia qui [...]		cortes mestier [...]	
[...] cortes mestier [...]		guardar [...]	
[...] guardar	35	dem [...]	35
De m [...]		lozia ai apres [...]	
[...] lozia ai apres		azops d una [...]	
[...]		[...] teiar men estenh [...]	
az ops d’una [...]		E Val mais be [...]	
[...] teiar m’en est [...]	40	prenda son par [...]	40
E ual mais b[...]		**e|n**ueiar	
[...] prenda son pa[...]		quan di [...]	
[...] ueiar		de dona uueill [...]	
quan d[...]		[...] sobre ges	
de dona uueill [...]	45	mais que [...]au ni uenh	45
[...] l’en sobre ges		ma|mort uol cali ensenh	
ma[...] qu [...] uau ni uenh		Naudiartz de-ues**uos** ai apres	

ma mort uol c'al [...] ensenh
N'audiartz de uos ai apres
so don a totas soi cortes
que d'una chan e d'una·m fenh
e d'aquela miraual tenh
E trobares greu qui·us ensenh
d'amar pos ieu de uos aprenh

so don atotas soi cortes
que d'una| chan e d'una|m fenh
e d'aquela miraual tenh
-Et\E trobares greu quius ensenh
d'amar pos ieu de|uos aprenh ./.

10. BEdT 392,013 *Dona ben sai si merces no'm secor*

Chansonnier E médiéval, f. 35-36

Dona ben sai si merces no·m secor
qu'ieu no soi tals que·us tanh'a seruidor
que tan ualetz per que mos cors feuneia
quar no puesc far tan ricx faitz co·us coue
pero m'en cal e per so no·m recre
c'auzit ai dir que uasals pos desreia
deu ponher tant tro fassa colp onrat
per quie·us enquis quan m'agues conseill dat
S'ieu non soi ricx contra uostra ricor
ni pro ualens a uostra gran ualor
mo(n) poder fauc e soi cel que·us merceia
e·us sier e·us am e·us am mais que re
e·m gart de mal e m'esfors de tot be
per q(ue) ·m par mieils que bona dona deia
trop mais amar pros caualier onrat
al dreit d'amor c'un ric outracuidat
Atressi m'ai guerreiat ab amor
col francx uasals guerrei'ab son senhor
que·ill tol sa terr'a tort per que·l guerreia
e quant el ue que·ill guerra pro no·ill te
pel sieu cobrar se met a sa merce
atressi m'ai de ioi cobrar enueia
az amor quier perdon de son pecat
que son ergueill torn en humelitat
Li sieu bel hueill plazen gualiador
rizon d'aquo don ieu sospir e plor
e·l ioues cors q(ue) tan gen se condeia
muer de dezir tal enueia m'en pren
quar anc non puec auer son guai cors gen
bona dona caualier e siruen
auetz de mi tostems e benuolen

Recueil E moderne, f. 28

Dona ben sai si merces no'm secor
qu'ieu no soi tals que'us tanha seruidor
que tan ualetz per que mos cors feuneia
quar no puesc far tan ricx faitz ce'us coue
pero m'en'cal e per so no'm recre
c'auzit ai dir que¸ uasals pos desreia¸
deu¸ ponher¸ tant tro fassa colp onrat
per qu'ie'us enquis quan m'agues conseill dat
S'ieu non soi ricx contra uostra ricor
ni pro ualens a uostra gran ualor
mon poder fauc e soi cel que'us merceia
eussier e'us am e'us am mais que re
e'in gart de'mal e'm'es fors de tot be
per que'm par mieils
que bona dona deia
trop mais amar pros caualier onrat
al dreit d'amor c'un ric outra cuidat
Atressi m'ai guerreiat ab amor
col francx uasals guerrei'ab son senhor
que'ill tol sa terra tort per que'l guerreia
e quant el ue que'ill guerra pro no'i**ll** te
pe'l sieu cobrar se met a sa merce
atressi m'ai de ioi cobrar enueia
azamor quier perdon de'son pecat
que son ergueill torn en humelitat
Li sieu bel hueill plazen gualiador
rizon d'aquo don ieu sospir e plor
e'l ioues cors que tan gen se condeia
muer de dezir tal enueia m'en pren
quar anc non puec auer son guai cors gen-s
bona dona caualier esiruen
auetz demi tostems e benuolen ./.

11. BEdT 406,045 *Trop an chauzit mei oill en loc onriu*

Chansonnier E médiéval, f. 36

Trop aun chauzit mei hueill en luec onrui
per que no·m planh si·s ploron en fadia

Recueil E moderne, f. 29

Trop -aim**aun** chauzir mei hueill en luec on rui
per que no'm planh sis ploron en fadia

e·l cor e·l sen faun que fols e que brius
quar atendon tan rica senhoria
quar cel qui ser a ric senhor
don no consec neus amoros semblan
per qu'ieu si puesc m'irai de uos lonhan
bona dona e si dic gran folor
qu'esser no pot tan m'es corals l'amor
Mala fui anc cel iorn tant esforsius
c'a uos retrai l'amor qu'encar m'abriua
aqui meteis establis montesquiu
un fort castel qu'es caps decortezia
(et) anc no fo guerra peior
que nueit e iorn me faitz estar ueillan
consi·us pogues siuals plazer d'aitan
com m'era uis que fezes ans de cel iorn
q(ue) mala·us dic celadamen mon cor
No·m merauill si·m faitz estar pensiu
la uostra grans beutatz ma bel'amia
qu'entre·ls meillors es meils d'amor gentius
uos eleion tug per la gensorque sia
·l cors ben fait ab gran ualor
hueils e boca plazens ses tot enguan
blancas mas cabeill saur benestan
de sos bels pes no·m tanh dir la blancor
quar anc no·ls ui ni·m fes dieus tant d'amor
D'estre d'amor dona mort mais que uiu
uos clam merce no uoillatz que m'ausia
la fin'amor que m'art plus d'un caliu
per uos qu'ieu am edezir nueit e dia
c'ab sol un bais de secor
seri'eu gais e d'amor benanan
plus que nofo per s'amia tristan
ni nuill autre plus fin amador
quar part totas es madona meillor
A car no fui del uostre parentiu
per tal que·us uis e·us baizes tota uia
c'aisi for'ieu d'est maltrait en fieu
de ben amar qu'estiers sai qu'es folia
c'ades me dobla·l mal en plor
car no(n) aus uezer uos qui·m datz ben e dan
ni·us aus seruir com deu far fin ama(n)
tal temor ai que·ill fals lauzeniador
pero si·us platz uos siatz contra lor.

e'l cor e'l sen faun que fols e que brius
quar atendon tan rica senhoria
quar cel qui ser a'ric senhor
don no consec neus amoros semblan
per qu'ieu si puesc m'irai de uos lonhan
bona dona e si dic gran folor
qu'esser no pot tan m'es corals l'amor
Mala fui anc cel iorn tant esforsius
c'auos retrai l'amor qu'encar m'abriua
aqui meteis establis mont esquiu
un fort castel qu'es caps de cortezia
et anc no fo guerra peior
que nueit e iorn me faitz estar ueillan
con'si'us pogues siuals plazer d'aitan
com m'era'uis que fezes ans de'cel'iorn
que mala'¸aus dic celadamen mon cor
No'm merauill si'm faitz estar pensiu
la uostra grans beutatz ma belamia
qu'entre'ls meillors es meils d'amor
gentius uos eleion tug per la gensor
que sia'l cors ben fait ab gran ualor
hueils e boca plazens sestot enguan
blancas mas cabeill saur benestan
de sos bels pes no'm tanh dir la blancor
quar anc nols ui ni'm fes dieus tant d'amor
Destre damor dona mort mais que uiu
uos clam merce no uoillatz que m'ausia
la fin'amor que m'art plus d'un ¸caliu¸
per uos qu'ieu am e dezir nueit e dia
c'ab sol un bais de secor
ser'ieu gais e d'amor benanan
plus que no fo per s'amia tristan
ni nuill autre plus fin amador
quar part totas es ma dona meillor
A car no fui del uostre parentiu
per tal que'us uis e'us baizes totauia
c'aisi for'ieu dest maltrait en fieu
de ben amar qu'estiers sai qu'es folia
c'ades me dobla'l mal en plor
car non aus uezer uos qui'm datz ben e dan
ni'us aus seruir com deu far finaman
tal temor ai que'ill fals lauzeniador
pero si'us platz uos siatz contra lor ./.

12. BEdT 406,034 *Pueis onguan no'm ual e estius*

Chansonnier E médiéval, f. 38

Pueis onguan no·m ualc estius
ni·l dous tems uertz ni floritz
be(n) coue que si'auzitz

Recueil E moderne, f. 30

Pueis onguan no'm ual e estius
ni'l dous tems uertz ni floritz
ben coue que si auzitz

mos chantars ar ab la neu
quar cel que pregua e non es escoutatz
deu camiar luec e solatz
e guardar tems (et) oras auinens
e foleiar quan ue que no·ill ual sens
Ben conosc que drutz mesclius
fels engres e deschauzitz
es mais amatz e grazitz
que nos leial per que m'es greu
e quar ho dis cerai·n ocaizonatz
mas tans n'i a d'enguanatz
que si m'en sors peleia ni contens
be·m merauill si·ll nostra partz no uens
Sabetz per q(ue) ·m torn esquius
contra las enguanairitz
quar de midons soi faiditz
e n(on) sai tort mas lo sieu
(et) enaiso tem n'esser encolpatz
que·l tortz sieus sembla uertatz
c'als sieus bels digz lo mieus dregz par niens
tant et gaillartz sos bels razonamens
Ia de uos no·m partrai uius
quar sai que tota gens ditz
que·l uostre pretz es grazitz
e·ill genser es desotz dieu
per tal qu'en fos humils uostra beutatz
uolgra·n fos meins tota l'una meitatz
pueis fora meiller uostre mandamens
que de nuill'autra e uostre cors plus gens
Dona no sui tant antius
qu'encaras totz escarnitz
lo couens q(ue)·m fo mentitz
no tengues de uos a fieu
totz acordiers m'en ceria onratz
mas no uueill que pueis diguatz
mieus es lo tortz quan uenra·l partimens
c'a las autras en penri'espauens
Pero leials senhorius
lai ont es plus afortitz
deu esser plus obezitz
c'om hi trop merce pl(us) leu
e si ben soi d'amor apoderatz
no·n dei esser malmenatz
quar per dreg er uostres lo faillimens
que res d'aitan no·us pot esser guirens
Pastoret uos qu'es del conseill priuatz
a mo(n) audiart diguatz
que lai on es cortezi'e sens
deu meillurar guaillardi'e iouens
Mantel uos es lo meiller guarnimens

mos chantars ar'ab'la neu
quar cel que pregua e non es ecoutatz
deu camiar luec e solatz
e guardar tems et oras auinens
e foleiar quan ue que no'ill u-al sens
Ben conosc que drutz mesclius
fels engres e des chauzitz
es mais amatz e grazitz que nos leial perque m'es greu
e quar ho dic -serai**cerai** n'ocaizonatz
mastans n'ia d'enguanatz
que si m'en sors peleia ni contens
be'm merauill si'll nostra partz no uens
Sabetz per que'm torn -estius**esquius**
contras las enguanairitz
quar demidons soi faiditz
eñs sai tort mas lo sieu
et enaiso tem n'esser encolpatz
qu'el tortz sieus sembla uertatz
c'als sieus bels digz lomieus dregz parniens
tant es¦gaillartz ¦sos bels¦ razonamens¦
Ia de'uos no'm partrai uius
quar sai que tota gens ditz
qu'el uostre pretz es grazitz
e'ill genser es de¦sotz¦dieu
pertal que'n**m** fos humils uostra beutatz
uolgra'-**n** meins tota l'una meitatz
pueis fora meiller uostre mandamens
que de nuill autra e uostre cors plus gens
Dona no sui tant antius
qu'en caras totz es carnitz
lo co-n**u**ens que'm fo mentitz
no tengues de'uos a fieu
totz acordiers m'en -urta**cera** onratz
mas no uueill que pueis diguatz
mieus **es** lo tortz quan uenr'al partimens
c'a'las autras en penri es pauens
Pero leials senhorius
lai ont'es plus a fortitz
deu esser plus obezitz
com hi trop merce plus leu
e si ben -sai**soi** d'amor apoderatz
non dei esser malmenatz
quar per dreg er -lo uostres lo faillimens
que res d'aitan nous pot esser guirens
Pastoret uos qu'es del conseill priuatz
amon audiart diguatz
que lai on es cortezi'e'sens
deu meillurar guaillardi'e iouens
Mantel uos es lo meiller guarnimens

e·l plus onrat c'anc formes nuilla gens
Bels mais d'amic si be·us m'es maluolens
de miraual es uostre·l mandamens.

e'l plus onrat c'anc formes nuilla gens
Bels mais damic si be'us m'es maluolens
de Miraual es uostr'el mandamens ./.

13. BEdT 406,015a *Ben sai que per auentura*

Chansonnier E médiéval, f. 41

Ben sai que per auentura
m'es uenguda·ill razos qu'ieu ai
que chans d'auzel ni uerdura
ni flors d'abril ni roza en mai
no m'agron onguan tornat iai
si d'amor que tot'ira uens
no·m uengues alcus iauzimens
pel que·ill dei tot mon ioi grazir
Tot mon maltrag e l'endura
e·l lonc dezirier e l'esmai
conosc c'ara m'adreitura
sill q(ue) m'a donat maint esglai
que ual amors s'om mal no·n trai
que la gelozi'e·l turmens
qu'ieu n'aic e l'angoisos ṭụṛṃẹṇṣ talens
me fan doblamen esiauzir
Drutz que souen si rancura
ni enquer quan sidons fai
s'il conquer amor no·ill dura
quar non sap co·s ue ni com uai
que dona promet (et) estrai
e ditz mains plazers auinens
per so qu'entre las bonas gens
sapcha mieils son pretz enantir
S'autr'entendeire s'atura
preian midons que l'am ni·l bai
tort hi fai e desmezura
q(ue) de m'amor no s'apai
qu'ill no sabon so qu'ie·n sai
don ieu li ren merces .v. sens
e pos mieus es totz l'onramens
cui qual si·l fols s'i uol aunir
Totz iorns creis e meillura
e ual tant que no pot mai
la bela que m'asegura
de s'amor e no·i faillirai
lonc tems m'a tengut en esmai
e si·n crezes sos maluolens
per so qu'aras sai qu'es niens
ie·m pogra tost de lieis partir
Dona ieu soi d'aital natura

Recueil E moderne, f. 31

Ben sai que per auentura
m'es uenguda'ill razos qu'ieu ai
que chans d'auzel niverdura
ni flors d'abril ni roza en mai
no m'agron onguan tornat iai
si d'amor que tot'ira uens
no'm uengues alcus iauzimens
pe'l que'ill dei tot mon ioi grazir
Tot mon maltrag e'l'endura
e'l lonc dezirier e'l'esmai
conosc c'ara m'a dreitura
sill que m'a donat maint esglai
que ual amors s'om mal non trai
que la'gelozi'el turmens
qu'ieu n'aic el'angoisos talens
me fan doblamen esiauzir
Drutz que souen si rancura
ni enquier quan si dons fai
si'l conquer amor no'ill dura
quar non sap co's ue ni com uai
que dona promet et estrai
editz mains plazers auinens
per so qu'entre las bonas gens
sapcha mieils son pretz enantir.
-Saturen tendeire \ **s'autr'entendeire** s'atura
preian midons que l'am ni'l bai
tort hi fai e desmezura
que de m'amor no s'apai
qu'ill no sabon so qu'ieu sai
don ieu li ren merces .v. sens
e pos mieuses totz l'onramens
cui qual sil fols si uol aunir
Totz iorns creis e meillura
e ual tant que no pot mai
la bela que m'a segura
de s'amor e noi faillirai
lonc tems m'a tengut en esmai
e si'n crezes sos mal uolens
per so qu'aras sai qu'es niens
ie'm pogra tost de lieis partir
Dona ieu soi d'aital natura

que la sazo en mieils m’estai
soi a tota creatura
plus francx e ues uos ho cerai
c’on plus mi tenretz cueint’e guai
no·us puesc far mil uers sagramens
que·us cerai p(lus) obediens
e·us en uolrai mil tans seruir
Mais d’amic pretz uos es e sens
si uoletz mos enantimens
c’anc miraual no·us uolc faillir
Mantel qui partis engualmens
uostres adreitz captenemens
sent donas en pogratz guerir
Pastoret uostres maluolens
on que sio(n) uueill far sabens
qu’ieu non am re que uos azir.

quela sazon -en**on** mieils mestai
soi atota creatura
plus francx e**’**ues**’**uos ho cerai
con plus mi tenretz -eueinre**cueint e** guai
no**’**us puesc far mil uers sagramens
queus cerai plus obediens
eus en uolrai miltans seruir
Mais damic pretz uos es e sens
si uoletz mos enantimens
c**’**anc miraual nous uolc faillir
Mantel qui partis engualmens
uostresadreitz captenemens
sent donas en pogratz -morir**guerir**
Pastoret uostres maluolens
on que sion uueill far sabens
qu**’**ieu non am re que uos azir ./.

14. BEdT 323,024 *Sobre·l veill trobar e·l novel*

Chansonnier E médiéval, f. 44-45

uieill trobar
[...] ouel
uueill m[...] r mon sen als [...] ns
qu’ente(n)don [...] aquels c’a uenir
c’anc trop per [...] o fo faitz ve[...]ntiers
e qui [...] qu’ieu en sia
[...]stau a razon [...]
Quie[...] tenc l’us e·l pan e·l cautel
de q(ue) ·m plas apanar las gens
que d’aquest mestier s’an leuat enpairon
ses acordar que no(n) rompa·l semdiers
qu’ieu dic que ner si mostro(n) faitz non uers
(et) a fol parlar ten hom lui al sermon
C’az un tenen sen moc borrel
deu de dir esser auinens
quar qui trasal de maurin en miron
entre·l mieg faill si no·s pren als ladrers
com del trebaill qu’ieis motz fatz trezagiers
qu’en deuinar met l’auzir da maion
E qui qu’en frima ni·n fragel
pos q(ue) mos trobars tan ualens
qu’ieu soi raitz e dic que soi premiers
de digz complitz uensen mos fatz guerrers
q(ue)·m leuon crim que ieu no m’en tenh pron
Donx com qu’ill sion d’un tropel
menton tot gentet per las dens
qu’ie·m sen sertas del mieils que aqui fon
enseguratz demon chant e sobriers
ues los baisans e sai que dic estiers
no uengua·l grat don a trop en sazon

Recueil E moderne, f. 32

A uieill trobar
[...]
[...]
[...]
[...]
[...]
[...]
Quien -dent**tenc** sus el pan el¸cantel¸
Dequān plas apanar las gens
Que d'aquest mestier san leuar enpairon
Ses accordar que nō rompa'l semdiers
quieu dic que ner si mostron faitz non uers
et a fol parlar ten hom lui al sermon
C-azim**Q’azun** tenen sen moc borrel
deu de dir esser auinens
quar qui tras al ¸demaurin¸ en miron
entrel mieg faill si nos pren als ¸ladrers¸
com del trebaill qui eis motz fatz trezagiers
qu**’**en deuinar met lauzir ¸damaion¸
E qui quen ¸frima¸ niṇ¸ fragel¸
pos que mos trobars tan ualens
quieu soi raitz e dic que soi premiers
de digz complitz uensen mos fatz guerrers
quem leuon crim que ieu nom'en tenh pron
Donx com quill sion d'un tropel
menton tot gentet per las dens
quie'm sen sertas del mieils que aqui fon
Enseguratz demon chant esobriers
ues los baisans e sai que dic estiers
no vengual grat dona trop ensazon

Quar er m’abelis e m’es bel
que·l mieu iois enans lo iouens
e s’ieu ren aic que lur an enuiron
aisi m’en giec c’uns gaugz mi creis dobliers
d’un dous espic qu’es ioios consiriers
don m’an amic hueimais li mal e·ill bo(n)
D’aisi·m sent ricx per bona sospeison
qu’en ioi m’asic e m’estau uolentiers
(et) ab ioi pic e gaug mos deziriers
(et) ab ioi pic e gaug uueill dieus lo·m don.

Quar er mʿab elis emʿes bel
quel mieu iois enans lo iouen
e sieu ren aic que lur an enuiron
aisi mʿen giec cʿuns gaugz mi creis dobliers
dʿun dous espic quʿes ioios consiriers
don man amic huei mais -untal eillbon\ **si mal e il bon**
D’aisiʿm sent ricx per bona sosprison
quʿen ioi mʿasic eʿmestau volentiers
et ab ioi pic e gaug mos deziriers
et ab ioi pic e gaug uueil Dieus lo’m don.

15. BEdT 323,023 *Rossignol, el seu repaire*

Chansonnier E médiéval, f. 49-50

Rossinhol en son repaire
M’iras ma dona uezer
e diguas li lo mieu afaire
(et) ill digua·t del sieu uer
q(ue)·m man sai
com l’estai
mas de mi·ll souenha
que ges lai
per nuill plai
absi no·t retenha
Que tost no·m tornes retraire
son estar e son captener
qu’ieu non ai amic ni fraire
don tant ho uueilla saber
ar s’en uai
l’auzel guai
ab gaug on que uenha
ab essai
ses esglai
tro qu’en trop ensenha
Tan quan l’auzels debonaire
ui sa beutat aparer
dous chant comenset a braire
si com sol far contra·l ser
e pueis par que no(n) brai
mas de lieis enginha
co·l retrai
son pa(n)tai
so qu’ill auzir denha
Sel que·us es uerais amare
uolc qu’ieu el uostre poder
uengues sai esser chantaire
per so que·us fos a plazer
e sabrai
quan ueirai
de uos cor q(ue)·m uenha

Recueil E moderne, f. 33

Rossinhol en son repaire mʿiras ma dona|uezer
e diguas li lo mieu a faire
et ill diguat del sieu uer
quʿem man sai
com lʿestai
mas de miʿll souenha
que ges lai
per nuill plai
absi noʿt retenha
Que tost noʿm tornes retraire
son estarʿe son captener
quʿieu non ai amic ni fraire
don tant ho uueilla saber
arsʿen uai
lʿauzel guai
ab gaug on que uenha
abessai
sesesglai
tro quʿen trop ensenha
Tan quan lʿauzels debonaire
ui sa beutat aparer
dous chans comenset a braire
si com sol far contraʿl ser
e pueis par que non brai
mas de lieis enginha
coʿl retrai
son pantai
so quʿill auzir denha
Sel queus es uerais amare
-uolt\ **uolc** quʿieu aʾl uostre poder
uengues sai esser chantaire
per so queʿus fos a plazer
e sabrai
quan ueirai
deuos cor queʿm -ueilha**uenha**
queʿill dirai

que·ill dirai		si ren sai	
si ren sai		per quel lai sen fenha	
per qu’el lai s’en fenha		E sˈill port perquˈes nˈesclaire	
E si·ll port per que·s n’esclaire	40	gran gaug enpodetz auer	40
gran gaug en podetz auer		cˈanc hom no nasquet de maire	
c’anc hom no nasquet de maire		tan de beˈus puesca uoler	
tan de be·us puesca uoler		eu mourai et irai	
eu mourai		ab gaug onque uenha	
(et) irai	45	no farai	45
ab gaug on que uenha		quar nonˈai	
no farai		dig qual plag enprenha	
q(ua)r non ai		Dˈaiso cerai plaideiaire	
dig qual plag en prenha		quˈen amor ha son esper	
D’aiso cerai plaideiaire	50	nos deuria triguar gaire	50
qu’en amor ha son esper		tan quan lˈamors nˈa lezer	
no·s deuria triguar gaire		que tost chai	
tan quan l’amors n’a lezer		blanc en bai	
que tost chai		com flors lenha	
blanc en bai	55	eual mai	55
com flors lenha		quˈil fag fai	
e ual mai		ab com lan destrenha ./.	
qui·l fag fai			
ab c’om la·n destrenha			

16. BEdT 323,023 *Ben ha tengut dreg uiatge*

Chansonnier E médiéval, f. 50		**Recueil E moderne, f. 34**	
Ben ha tengut dreg uiatge		Ben hatengut dreg uiatge	
l’auzel lai on e·l tramis		lˈauzel lai on el tramis	
(et) ill enuia·m mesatge		et illenuiam messatge	
segon que demi·s iauzis		segon que demis iauzis	
molt mi platz	5	molt mi platz	5
so sapchatz		so sapchatz	
uostra parladura		uostra parladura	
(et) auiatz		et auiatz	
que·ill diguatz		queˈill diguatz	
so don mi pren cura	10	so don mi pren cura	10
Fort mi pot esser saluatge		Fort mi pot esser saluatge	
quar s’es lonhatz mos amicx		quar seˈs lonhatz mos amicx	
c’anc iois de negun linhatge		cˈanc iois de negun linhatge	
no ui que tan m’abelis		no ui que tan mˈabelis	
trop uiatz	15	trop uiatz	15
fo·l comiatz		foˈl comiatz	
mas s’ie·n fos segura		mas siˈen fos segura	
mais bontatz		mais bontatz	
n’agr’asatz		nagrasatz	
per qu’ieu n’ai rancura	20	perquˈieu nˈai rancura	20
Que tan l’am de bon coratge		Que tan lˈam de bon coratge	
c’ades soi entredormis		cˈades soi entre dormis	
(et) ab lui ai guidonatge		et ab lui ai guidonatge	

ioc e gaug e ioi e ris			ioc e gaug e iois e ris	
e solatz	25		e solatz	25
c’ai em patz			cˈai empatz	
no sap creatura			no sap creatura	
tan quan iatz			tan quan iatz	
e mos bratz			e mos bratz	
tro que·s trasfigura	30		troqueˈs trasfigura	30
Tostems mi fo d’agradatge			Tost ems mi fo dˈ¸agradatge¸	
pos lo ui (et) ans que·l uis			pos lo ui et ans quˈel uis	
e ges de plus ric linhatge			e ges de plus ric linhatge	
non uueill autr’auer conquis			no uueill autrˈauer conquis	
mos cuidatz	35		mos cuidatz	35
es bons fatz			es bons fatz	
no·m pot far tortura			noˈm pot far tortura	
uens ni glatz			uens ni glatz	
ni estatz			[oubli de vers]	
ni caut ni freidura	40		ni caut ni freidura	
Bon’amors ha un uzatge			Bon amors ha un uzatge	40
co·l bos aurs quan ben es fis			col bos aurs quan ben es fis	
que s’esmera de bontatge			que sˈesmera de bontatge	
qui ab bontat li seruis			qui ab bontat li seruis	
e crezatz	45		e crezatz	
c’amistatz			cˈamistatz	45
cascun iorn meillura			cascun iorn meillura	
meilluratz			meilluratz	
(et) amatz			et amatz	
es cui iois aora	50		es cui iois aora	
Dous auzels en son estatge			Dous auzels en son estatge	50
iras quan uenra·l matis			iras quan uenraˈl matis	
e diguas li en dreg linhatge			e diguas li endreg linhatge	
de q(ua)l guiza l’obedis			\de/qual guiza lˈobedis	
abriuatz	55		abriuatz	
n’es tornatz			nˈes tornatz	55
trop per gran mezura			trop per gran mezura	
doctrinatz			doctrinatz	
emparlatz			emparlatz	
de bon’auentura	60		de bon auentura . /.	

2.2 Deuxième partie du manuscrit (f. 246-260)

17. BEdT 323,011 *Chantarai d'aquestz trobadors* (figure dans le chap.5)[185]

Chansonnier R (f. 6)		Recueil G f. 245	
Chantaray d'aq\i/st trobadors		Chantarai daquist trobadors	
q(ue) chanto(n) de mantas color\s/		Que chanton de mantas colors	
e·l sordeior cuia dir gen		El sordeior cuia dir gen	
mas a cha(n)tar lor er a lors		Mas a chantar lor er a lors	
qu'entrementre·n aug. c. pastors	5	Qu'entremetre n'aug cent pastors	5
c'us no sap q(ue)·s mo(n)t ot dize(n)		C'us no sap ques mon tot dizen.	
D'ayso mer mal .p. rotgiers		Dayso mer mal .|p.| Rotgiers /	
p(er) q(ue) n'er encolpatz premiers		Per que net encol patz premiers	
car chantet d'amor a preze(n)		Car chantet d'amor apresen	
e coueugra·l mielhs us sautiers	10	E couengral mielhs us sautiers	10
(et) e(n) la gleyza us ca(n)deliers		Et en la gleyza us candeliers	
portar ab gra(n) ca(n)del'arden		Portar ab gran candel arden.	
E·l sego(n) guiraut de bornelh		El segon / guiraut/de / Bornelh/	
q(ue) sembl'odre sec al solelh		Que semblo dresec al solelh	
ab so magre cantar dole(n)	15	Ab so magre cantar dolen	15
q(ue) ca(n)ta uielha porta selh		Q°. canta uielha porta selh	
e fis uezia en espelh		E fis uezia en elpelh	
nos prezaria .i. aguile(n)		No's prezaria un – aguilen	
E·l ters .B.de ue(n)tadorn		- El tiers /B./ de/Ventadorn/	
q(u'e)s me(n)res de(n) bornelh .i. dorn	20	qu'es menres d'en bornelh un dorn	20
may e(n) so(n) payre ac bo(n) sirue(n)		may en son payreat bon siruen	
p(er) trayr'ab d'art manal d'albor(n)		Per trayrab dart manal dal born	
e sa mayr'ecalfaua·l forn		E sa mayre calfaual forn	
et amassaua l'isserme(n)		Et amassaua lis'sermen.	
E·l cart de briua·l lemozis	25	El cart de Briual lemozis	25
us iogla\r/s pus preze(n)tis		us io glars pus prezentis	
q(ue) sia tros q(u'e)n beneue(n)		Ques iatros quen beneuen	
e se(m)blaria'us pelegris		E seblariaus pelegris	
malautes ca(n)t canta·l mesq\i/s		Mal autes cant canta'l mesquis	
c'a pauc piatat no me'(n) pren	30	Ca|pauc|pratat|no m'en pren	30
E·n .G. de briues lo q\i/ns		- En|G.| de|Briues|lo quins	
q(u'e)s maluatz defors e dedins		Qu'es maluatz de fors e dedins	
e ditz totz sos chans raucamens		E dis totz sos chans raucamens	
p(er) qu'ieu no(n) pres res sos retins		Per quieu non pres res sos retins	
c'atresta(n)t se'(n) faria'us chis	35	C'atrestant sen faria us chis	35
e dels uelhs sembla uout d'argen		E dels uelhs sembla uout d'argen	
E·l seizes nelias gaumars		- El seizes /nelias/gaumars/	
q(u'e)s cauayers e uay ioglars		Qu'es cauayers e uay ioglars	
e fay o mal qui·l oy cossen		E fay o mal qui loy cossen	
ni·l dona vestirs bels ni cars	40	n'il dona uestirs bels ni cars	40
c'ayta(n)t ualrials agues ars		C'aytant ualrias agues ars	
q(u'e)nioglaritz se'n fo(n) ia cen		Quan io glaritz s'en son ia cen.	

[185] Del monte 1955, 118 ; Appel 1890, 162.

E. p. bermon si bayset		Et .|p|. |Bermon| si bayset	
pus q(ue) ·l coms de tolosa·l det		Pus qu'el coms de Tolosa'l det	
ca(n)c no so anet d'auinen	**45**	C'anc no soanet d'auinen	**45**
p(er) q(ue) fo(n) cortes q\i/·l raubet		Per que fon cortes qu'il raubet	
e fe o mal car no·l talhet		E fe o mal car nol talhet	
aq\o/ q(ue) ho(m) porta pe(n)de(n)		A q°. que hom porta penden	
El oche(s) .B. de saychac		E l ochen |B|de|Saychac|	
ca(n) degu(n) bo mestier no(n) ac	**50**	Can degun bo mestier non ac	**50**
may q(ue) uay menutz dos q(ue)re(n)		May que uay menutz dos queren	
ca(n)c de pueys no·l preziei .i. brac		C'anc de pueis nol pres iei un brac	
pus a·(n) b(er)tra(n) de cardelhac		Pus am bertran de| cardelhac|	
q(ue)s un vil ma(n)tel suzolent		Ques un uil mantel subs o lenc	
E·l noues es e(n) ray(n)bautz	**55**	El noues es em Raymbautz	**55**
q(ue)·s fa p(er) so(n) trobar trop bautz		Ques fas perso trobar trop hautz	
mays yeu lo torni a nien		Mays ieu le torni a nien	
q(ue) no(n) es alegres ni cautz		Que non es alegres ni cautz	
e ieu pres trop mays los ribautz		E ieu pres trop mays los ribautz	
q(ue) ua(n) las almoinas q(ue)ren	**60**	Que uan las almoinas queren.	**60**
E n'ebles de sanha·l dezes		En|ebles| de|sanha'l|dezes	
a cuy a(n)c be(n) d'amors no(n) pres		A cui anc ben d'amors non pres	
si tot se cha(n)ta de coyde(n)		Si tot se chanta de coyden	
uilanetz es e fals paies		Vilanes es e fals paies	
e dis nom q(ue) p(er) do\s/ pogues	**65**	E dis nom que per dos pogues	**65**
lay se logua e lay seue(n)		Say se logua e lay seuen.	
E l'o(n)ze guossalbo rozitz		El onze/guossalbo//rozitz/	
q(ue)·s fa p(er) so(n) trobar formitz		Que's fa per son trobar formitz	
ta(n) q(ue) caualaria fen		Tan que caualaria fen	
et a(n)c no fo ta(n) be(n) guarnitz	**70**	Et anc no fo tan ben guarnitz	**70**
q(ue) p(er) el fos dos colps feritz		Que per el fos dos colps feritz	
si doncs no·l trobet e(n) fuge(n)		Si doncs nol trobet en fugen .	
E·l dotzes us petitz lombartz		El dotzes us petitz lombartz	
q(ue) clama so uesi coartz		Que clama souen si coartz	
(et) el es daq(ue)l eys parue(n)	**75**	Et el es d'aquel eys paruen	**75**
p(er)q(e) us sonetz fay goliartz		Per queus sonetz fay goliartz	
ab motz a maribotz bastartz		Ab motz amaribotz bastartz	
e luy ape(l)l'om cossere(n)		E lui apelom cosseren.	
Peyre d'alu\e/rnhe a tal uotz		Peyre|d|aluernhe|a tal uotz	
q(ue) ca(n)ta com granolh e(n) potz	**80**	Que canta com granolh|en potz	**80**
e lauza·s trop a tota ge(n)		E lauzas trop a tota gen	
p(er)o maystre es de totz		Per o maystre es de totz	
ab c'un pauc esclazis sos motz		Ab cun pauc esclazis sos motz	
c'a penas l'u(n)s ho(m) lo\s/ e(n)te(n)		C'apenas l uns hom lo\s/. en ben./.	

18. BEdT 323,018 *Gent es, mentr'om n'a lezer*[186]

Chansonnier R (f. 6)		**Recueil G f. 245**	
Ient es entre hom \n'a/ lezer		Ient es entre hom na Lezer	
s'enans de so miels a fayre		senans de somiels a faire	
q(ue) cant s'azina cridaire		Que cant sazina cridaire	
tal or'es larcs de voler		Tal ores larc de voler	
e q(ui) enans es au(er)titz	5	E qui enans es aůtitz	5
q(ui) l'aguatz sia yssitz		Quil aguatz sia yssitz	
no(n) es ges del tot muzayre		Non es ges del tot muzaire .	
Co(n)tr'aiso deu aparer		Contraiso deu aparer	
e(n) cuy sens es abelsguayre		En cui sens es ab els guayre	
s'als ops no(n) la ue ualer	10	sals ops non laue ualer	10
doncs ar es de mi se(n)titz		Doncs par es demi sentitz	
lo saber don suy tenquitz		Lo saber don sui+y ¸tenquitz¸	
s'es totz fis mesclat de uayre		sestotz fis mes clat de uayre.	
E al segle ay fag mans plazers		Et al segleay fag mans plazers	
ta(n) q(u'e)n suy de trop peccayre	15	Tan qan sui+y de trop peccayre	15
(et) a gram nat a estrayre		Et a gram nat a estrayre	
pus dieus pro·m n'a dat lezer		Pus dieus prom nadat lezer	
qu'esser pot hom descauzitz		Quesser pot hom descauzitz	
e no(n) es obs n'a(n) delitz		E non es obs nan delitz	
p(er) otracuiat ueiayre	20	Pero tra cuiat uey+iayre	20
Vers dieus so·m laissa uezer		Vers dieus som laissa uezer	
e(n) que pusca esser mirayre		Em que pusca esser mirayre	
de mo(n) mielhs e sordeiaire		De mon melhs et sordiaire	
de mo(n) dan ab bo saber		De mon dan ab bo saber	
o(n) maier sens l'es chauzitz	25	Om maier sens les chauzitz	25
(et) aq(ue)l par me(n)s falhitz		Et a quel par mens falhitz.	
C'a ssos obs es enganayre		Cassos obs es enganayre.	
Si dieus o uolgues uezer		Ni dieus o uol gues uezer	
be(n) say fora car co(n)prayre		Ben say fora car comprayre	
de ioue(n) (et) enquistaire	30	De iouen et enquistaire	30
sil rics cuy degres clarzir		Sil rics cuy+i degres clarzir	
e(n) gra(n) fag es esbauditz		En gran fag es esbauditz	
may si·l fol gelos mentitz		May sil fol gelos mentitz	
q(u'i)l fay so(n) pauc co(n)tra·l brayre		Quil fay son pauc contral brayre	
E mentre quecx pot q(ue)rer	35	E mentre quecx pot querer	35
luy q(u'es) ueray reys e saluayre		Luy ques ueray reys e saluayre	
totz es e(n)dreg si bauzayre		Totz es endreg si bauzayre.	
pus o met e(n) no(n) chaler		Pus o met en non chaler	
que magers gratz n'es cobitz		Que magers gratz nescobitz	
q|i| fer s'escolp q(ue)s feritz	40	Qui fer ses colp ques feritz	40
d'aytan luy be(n) esperayre		Daytan luy ben esperayre.	
No fera pus a temer		Do fera pus aremer	
p(er) q(ue) suy merauilhayre		Per que suy merauilhayre	
q(ue) hom no(n) es regardaire		Que hom −non\non es regardaire [246v]	
tro qu(es) tan prusmatz del ser	45	Tro ques tant prusinatz del ser	45

[186] Del Monte 1955, 98.

q(u'i)l iornal l'es e(n)io(n)gitz		Quil iornal les en iongitz	
e s'adoncs no·l ue co(n)plitz		E sa doncs nol ue complitz	
no(n) cug q(ue) ia pueys s'esclayre		non cug que ia pueys ses clayre.	
Amors be·m degratz uoler		Amors bem degratz uoler	
si degun autr'enginayre	50	si degrai autrenginayre	50
mays lo dreyturier iutiayre		Mays lo dreyturier iutiayre	
de uos me pogues mouer		De uos me pogues mouer	
p(er) que uos es e(n)req|i|tz		Per que uos es enrequitz	
yssausatz et e(n)nantitz		Yssausatz et ennantitz	
e p(er) sa mor de belcayre	55	E per sa mor de bel cayre.	55
Mas so no(n) pot remaner		Mas so nom pot remaner	
certas amors de bon ayre		Certas amors de Bonayre	
doncs mi lays d'esser amayre		Doncs mi lays desser amayre	
tan m'agradaria tener		Tan magradaria tener	
lay o(n) uay sant esperitz	60	Lay on uay sant esperitz	60
huey may el mezeys m'eguitz		Huey may el mezeys meguitz	
no·us pe\s/ cab uo\s / me		Nous pe^{s}. cab uos me.	
Qu'ieu say tan ric guou|s|nayre		Quieu say tan ric guo|s|u nayre	
uos denhet e(n) guit auer		Vos denhet em guit auer	
p. dalu(er)nhe sos ditz	65	Peire d aluernhe sos ditz	65
no me(n) for e(n)q(ue)r partitz		nomen forem quer partitz	
mas d'autr'amor soy amayre.		Mas d autramor soy amayre ./.	

19. BEdT 323,008 *Bel m'es, qui a son bo sen*[187]

Chansonnier R (f. 6r)		**Recueil G f. 247**	
Bel m'es q(ui) a son bo(n) sen		Bel m'es qui a son bon sen	
qu'en bona cort lo prese(n)		Qu'en bona cort lo presen	
c'us bes ab autre s'enansa		C'us bes ab autre s'enansa	
e rics mestiers conogutz		E rics mestiers conogutz	
lay o(n) pus es me(n)taugutz	5	Lay on pus es mentaugutz	5
ual mays c'a la come(n)sansa		Val mai+ys c'a'la comensansa.	
Doncs aysi·m dey far paruen		Doncs ay fim dey far paruen	
yeu q(ue) uenc nouelamen		Yeu que uenc nouelamen	
e mostrar en detriansa		E mostrar en ¸detriansa¸	
lo saber q(ue)·m n'es cregutz	10	Lo saber quēz nes cregutz	10
car q(ui) uas dos loc s'esdutz		Car qui uas dos locs es dutz	
leu lin sort gra(n) alegransa		Leu lin sort gran alegransa	
Per que d'est comte aten		Per que d'est comte aten	
de barsalon am do(n) gen		De Barsalon am don gen	
q(ue) pro fay seluy o(n)ransa	15	Que pro fay seluy onransa	15
e cre zi de dar no(n) clutz		E crezi de dar non ¸clutz ¸	
q(u'e)n sa cort o(n) suy ue(n)gutz		Qan sa cort on sui+y uengutz	
es fams e uera merma(n)sa		Es fams¸e uera ¸ mermansa¸.	
De baro m'es auinen		De baro m'esauinen	
c'a uergonhos pessame(n)	20	car uergonhos pessamen	20

[187] Del Monte 1955, 143.

tals o conoys q(ue) roma(n)sa		Tals o conoys que romansa	
ans q(ue) s'e(n) leu mals rebrutz		Ans que s'en¸leu¸mals¸rebrutz¸	
aytals afars trop sauputz		Aytals afars trop sauputz	
no(n) es gra(n) mas p(er) semblansa		non es gran mas per semblansa.	
Ara·us es obs e no(n) len	25	A raus es obs e non len	25
ẹṣçọ esforsar contra iouen		Es forsar contra iouen	
c'us e(n)combrier uos sobransa		C'us encombrier uos sobransa	
de lay o(n) lo solelh lutz		De lay on lo solelh lutz	
en q(ue) seretz deseuputz		En que seretz deseuputz	
s'acort no ue deues fransa	30	Sa cort no ue deues fransa.	30
C'ab un ioue e uale(n)		Et ab un ioue e ualen	
auetz la guerrel conte(n)		Auetz la guerre'l conten	
tal q(ue) fier si de sa lansa		Tal que fier si de sa lansa	
q(ue) d'aq(ue)ls e(n)gles coutz		Que d'aquels engles coutz	
ni dels uostres esternutz	35	ni dels uostres estermutz	35
no(n) a paor ni dopta(n)sa		non a paor ni doptansa	
Lay es lo uers remazutz		Lay es lo uers remazutz	
o(n) espazas sobr'escutz		ō espazas sobr'escutz	
penran del forfach ue(n)gansa		Penran del forfach uengansa ./.	

20. BEdT 323,012 ***Chantarai, pos vei qu'a far m'er***[188]

Chansonnier R (f. 6r)		**Recueil G f. 248**	
Chantaray pus uey c'a far m'er		Chantaray pus uey c'afar m'er	
d'un cha(n)tar que·(m) gronh dins lo cays		d un chantar quem gronh dins lo cays	
cha(n) car m'a te(n)gut e(n) pa(n)tays		Chan car ma tengut en pantai+ys	
cossi chantes d'aital guiza		Cossi chantes d'aital guiza	
c'autruy chan no(n) ressembles	5	C'autruy chan non ressembles	5
c'anc chan no(n) fo uale(n)s ni bos		C'anc chan non fo ualens ni bos	
q(ue) resse(n)bles autrus cha(n)sos		Que ressembles autrus chansos.	
Bel m'es ca(n) l'alauza se fer		Bel m'es can la lausa sefer	
p(er) layze do(n) dissen lo rays		Per layse don dissen lo rays	
es monta tro q(ui)l play q(ue)·s bays	10	Es monta tro quil play que's bays	10
sobre·l fuelh q(ue) bra(n)da·l biza		Sobrel fuelh que brandal biza	
e·l dos temps c'anc bona nasq(ue)s		El dos temps c'anc bona nasques	
entrobe·ls bers dels ayzelos		Entro bels bers dels ayzelos	
do(n) retin lo cha(n) sus e ios		Don retin lo chan sus e ios	
Qui adoncx ama et enqui|e|r	15	Qui adoncy ama et enquier	15
et amors brot'e bruelh a nays		Et amors ¸brote¸ ¸bruelha¸ nays	
e q(ui) l'es humils ni uerays		E qui les humils ni uerays	
e(n) breu d'ora l'a co(n)q(ui)za		En breu d'ora l'a conquis+za	
q'umilitatz la uens ades		Q'umilitatz la uens ades	
e bels semblans ab ge(n)t respos	20	E bels semblans ab gent respos	20
q(ue) neys no(n) es hom poderos		Que neys non es hom poderos.	
Mays de mi las q(ue) nays yer		Mays demi las que nays yer	
e res no· (n) ay may lo fays		E res non ay may lo fays	
ayso meteys m'es lo gra(n) gays		Ayso meteys m'es lo gran gays	
maior q(ue) q(ui) ·m daua piza	25	Maior que qui'm daua prisa	25

[188] Del Monte 1955, 41.

e s'il plages q(u') a sos pes
ue(n)gues aclis de genolhos
q(ui) ·l disses mos ditz amoros
Amors saber uolgra com er
De nos dos sieus plagues huey mays
q(ue) p(er) res engraysar nom lays
mas car no say ma deuiza
e podetz auer cor engres
uas me q(ui)eu no(n) lauray uas nos
tro q(ui)l cor rest del arma blos
Am sol q(ui)lh ayso nom sofer
no(n) reblan gelos ni sauais
q(ue) ia nulh da(n) si bemnirays
lo ual duna pauca briza
me(n) puesca tener luenh ni pres
sian lauzengiers o gilos
sol q(ue)lan sia a mos pros
Car a mo(n) cor no(n) es ges fer
q(ue) ia uas autra nos biays
cuna mor ad autre(n) q(ui)er plays
sin sabia esser aussis
Be sapchas sieu ta(n) no(n) lames
ja no saupra far uers ni sos
ni no fera ers silh no fos
Peyre dalu(er)nhe ler cofes
tant de seruis deuers laus bos
tro q(ue) lin uenha guizardos

E sil plages quil a sos pes
Vengues aclis de genolhos
Quil disses mos ditz amoros.
Amors saber uolgra com er
De nos dos sieus plagues huey mays
Que per res engraysar no'm lays
Mas car no say ma deuiza
E podetz auer cor engies
Vas me quieu non l'auray uas nos
Tro qu'il cor rest del arma ¦blos.¦
Am sol quilh ayso nom sofer
non reblan gelos ni sauais
Que ia nulh dan si be'm n'i rays
Lo ¦ual¦ d'una pauca ¦briza¦
m'en puesca tener luenh ni pres
Sian lauzengiers o gilos
Sol quelan sia a mos pros.
Car amon cor non es ges fer
Que ia uas autra nos biays
C'una mor ad autrem quier plays
Si'n sabia esser aussis.
Be sapchas s'ieu tan non l'ames
Ja no saupra far uers ni sos
Ni no fera ers silh no fos
Peire d Aluernhe l'er cofes
Tant de seruis deuerz laus bos
Tro que li'n uenha guizardos ./.

21. BEdT 034,002 *Lo joi comens' en un bel mes*[189]

Chansonnier R (f. 6)

Lo ioi come(n)s en .i. bel mes
en la melhor sazo(n) de l'a(n)
can li auzel meno lur chan
ab lo dos termini d'estieu
c'aport una dossa sabor
per que s'alegron chantador
et ieu las torn. en recalieu
En pauca d'ora ue(n) grans bes
sis q(ui) l'e(n)quieira ni·l deman
e de pauc ioi ue(n) hom en gra(n)
p(er) q(u'i)eu ay ric cor esforsieu
plen d'un bel respieg que·(m) secor
(et) auray·l e(n)caras maior
s'a midons play que.(m) do e·m plieu
S'anc amors tornet e(n) dises
p(er) fals aymadors pre(n) lo dan
e·l fals cuia far prim l'enga(n)

Recueil G f. 249

Lo ioi comens en un bel mes
En la melhor sazon del'an
Can li auzel meno lur chan
Ab lo dos termini d'estieu
C'aport'una dossa sabor
Per que s'alegron chantador
Et ieu las torn en ¦recalieu¦.
En pauca doza uen grans bes
sis qui l'enquieira nil deman
E de pauc ioi uen hom en gran
Per quieu ay ric cor esforsieu
Plen d'un bel respieg que'm secor
Et auray l'encaras maior
s'a mi dons play quen do e'mplieu.
C'anc Amors tornet en dises.
Per fals aymadors pren lo dan
E'l fals cuia far prim l'engan

[189] Mouzat 1956, 15.

e l’e(n)ga(n) uay sobre·l badieu		E l’engan uay sobr’el badieu	
e l’amistat torn e(n) error		E l’amistat torn’en error	
e dans fale(n) e|l| colpa plor	20	E dans falen el colpa plor	20
e dizo(n) tug c’om no s’i fieu		E dizon tug com non si fieu.	
Qu’ira d’amor porta m(er)ces		Qu’ira d’amor porta merces	
c’ab erguelh uay otralansan		C’ab erguelh uai+y otra lansan	
e pueys si·l uens humilian		E pueis sil uens humilian	
l’ira e·l mal pes ayzieu	25	L’ira e’l mal e’l pesayzieu.	25
don lo platz porta gra(n) ualor		Don lor platz porta gran ualor	
q(ue) renouela sa dossor		Que renouela sa dossor	
c’ab ioi me cofort e·m reuieu		C’ab ioi me cofort e’m reuieu.	
Qui sap d’amor can bona es		Qui sap d’amor canbona es	
alcun erguelh alcu(n) reblan	30	Alcun ¸erguelh¸alcun¸reblan¸	30
e·l bel come(n)same(n) q(ue) fa(n)		El bel comensamen que fan	
e sel q(ue) es d’amor elbrieu		E sel que es d amor elbrieu	
leu pot ena(n)sar sa ualor		Leu pot enansar sa ualor	
e silh q(ue) so(n) maldizedor		E silh que son maldizedor	
no foro(n) anc del miels ayzieu	35	no foron anc del miels ayzieu.	35
S’amors fai \uas/ amic q(ue) ·l pes ges		D’amors fai \^^uas/ amic quil pes −ges	
no·s desconort p(er) aytan		ges nos desconort per aytan	
qu’ilh lin re(n)dra so(n) ioy dobla(n)		Quilh lui rendra son ioi donblan	
si no·l conoys fol o aurieu		si nol conoys fol o¸aurieu¸	
q(ue) dona c’ama p(er) amor	40	Que dona c’ama per amor	40
no(n) ca(n)ia·l miels pel sordeior		non cania’l miels per sordeior.	
e s’ilh s’irais hom s’umilieu		Es’ilh s’irais hom sumilieu.	
Petitz son d’aymadors cortes		Petitz son d’aymadors cortes	
q(ue) sapcho(n) gayr’al mieu sembla(n)		Que sapchon gay r’almieu semblan	
e(n)querre d’amors so ni cha(n)	45	Enquerre d’amors so ni chan	45
may pus ioys es el maior brieu		May pus ioys es el maior brieu	
a cuy pareyson li melhor		A cui parey son li melhor	
q(ue) sabon tener fin’amor		Que sabon tener finamor	
e·l fols eys de so(n) senhorieu		El fols eys de son senhorieu.	
Vas tal amors me tira·l fres	50	Vas tal amors me’tira’lfres	50
q(ue) no s’azautet de truan		Que non sazautet de reuan	
ni negus no s’en vay gaban		ni negus no s’en uay gaban	
ni sos amics no l’an chastieu		ni sos amics no lan chatieu	
c’a(n)c no fes blasme ni folor		C’anc no fes blasme ni folor	
ans porta de beutat la flor	55	Ans porta de beutat la flor	55
e de ric pretz nominatieu		E de ric pretz nominatieu.	
Ben es lo uers del chantador		Ben es lo uers del chantador	
e uolgra bon ente(n)dedor		E uolgra bon entendedor	
p(er) amor clerc tu lo m’escrieu		Per amor clerc tu lo mescrieu.	
E trametray la la ge(n)sor	60	Et trametray l’a la gensor	60
que sia de sotz cob(er)tor		Que sia de sotz cobertor	
p(er) cuy ieu chant (et) ab cor uieu		Per cui+y ie chant et ab cor uieu ./.	

22. BEdT 356,007 *Seign'en Raïmbaut, per vezer*[190]

[190] Nicholson 1976, 104.

Chansonnier R f. 6v		**Recueil G f. 250**	
Senh’en raymbaut p(er) uezer		Senhen raymbaut per uezer	
de vos lo conort e·l solatz		De uos lo conort e’l solatz	
soy say ue(n)gutz tost e uiatz		soy say uengutz tost e uiatz	
mays q(ue) no so(n) p(er) uostr’auer		Mays que no son per uostr’auer	
q(ue) sapcha dir ca(n)t m’en partray	5	Que sap cha dir cant m’en partray	5
com es de uos ni com uos uay		Com es de uos ni com uos uay	
q(u’e)q(ue)ron m’e(n) ma(n)s entre nos		que queron’m’en mas entre nos.	
Tant ay de se(n) e de saber		Tant ay de sen e de saber	
e tant soy sauis e me(n)bratz		E tant soy sauis e ¸menbratz¸	
ca(n)t auray vostres fatz gardat	10	Cant auray uostres fatz gardatz	10
c’al partir e(n) sabray lo u(er)		C’al partir en sabray lo uer	
si tals lo guabs com ho(m) retray		Si tals lo guabs com honz+m retray	
o si n’es ta(n)t o me(n)s o may		O si n’es tant o mens o may	
com aug dir ni comtar de uos		com aug dir ni comtardeuos.	
Gardartz q(ue) sapchatz mantener	15	Gardatz que sapchatz mantener	15
aco q(ue) eras com(en)satz		aco que eras comsatz	
car ho(m) o(n) p(us) aut es puiatz		Car honz+m om p aut es puiatz	
pus bas chay si·s laysa chazer		Pus bas chay si’s laysa chazer	
pueys dizo(n) tug q(ue) mal estay		Pueys dizon tug que mal estay	
p(er) q(ue) fes pus eras no(n) fay	20	Per que’m fes pus eras non fay	20
q(u’e)ras no(n) te condug ni dos		Qu’eras non te condug ni dos	
C’ap pro ma(n)iar (et) ab iazer		C’ap pro maiar et ab iazer	
pot hom estar suau maluatz		Pot hom estar suau maluatz	
mas de gra(n)s afan\s/s es carguatz		Mas de grans afans s’es carguatz	
sel q(ue) bo(n) pretz uol ma(n)tener	25	sel que bon pretz uol mantener	25
obs l’ez q(ue)·s percas say (et) lay		obs l’es qu’es percas say e lay	
e tuelh’e do si co s’eschai		E tu elhx do si co s’eschai	
ca(n) ueyra q(u’e)r loc e sazos		Cam ueyra qu’er l’or e sazos	
D’ayso uuelh q(ue) digatz lo u(er)		D’ayso uuelh que digatz lo uer	
s’auretz nom drutz o molheratz	30	s’auretz nom drutz o molheratz	30
o p(er) q(ua)l seretz apelatz		o per que’l seretz apelatz	
o·ls uolret amdos retener		ols uolret amdos retener	
ueyaire m’es al se(n) q(u’i)eu ay		Veyaire m’es al se quieu ay	
sego(n) q(ue) cug mas no(n) o say		segon que cug mas non o say	
c’a dreg los auretz a(m)bedos	35	C’adreg los auretz ambedos	35
Si uoletz el segle parer		si uoletz el segle parer	
e(n) locs sias fols ab los fatz		En locs sias fols ab los¸ fatz ¸	
et aq(ui) meteus uos sapchatz		Et a qui meteus uos sapchatz	
ge(n)t ab los sauis mantener		gent ab los sauis mantener	
q(ue) totz coue c’om los asay	40	Que totz coue com los asay	40
ab irals us autres ab iay		Ab irals us autres ab iay	
ab mal los mals ab be los bos		Ab mal los mals ab be los bos.	
No·us fassatz de se(n) trop temer		Nous fassatz de sen trop temer	
p(er) c’om diga trop es m(em)bratz		Per com diga trop es menbratz	
q(u’e)n tal loc uos ualra foldatz	45	Qu’an tal loc uos ualra folcatz	45
o(n) se(n) no(n) poyria ualer		Õ sen non poyria ualer	
ta(n)t ca(n)t auret pel saur ni bay		Tant cant auzet pel saur ni bay	
e·l cor aysi fresquet e iay		E’l cor aysi fresquet e iay	
gra(n) sen no·us er onor ni pros		− G Gran sen nous er onor ni pros.	

Senh'e(n) raymbaut ye mn'iray
mas uostre respot auz\ir/ay
sieus platz ans que·(m) parta deuos

Senher Raymbault yem m ray
mas uostre uostre respot auzir ay
sieus platz ans qe'm parta de uos . /.

23. BEdT 080,037 *Rassa, tan creis e mont' e poja* [191]

Chansonnier R f. 6v

Rassa tan derts e mont'e pueia
de leys qu'es de totz e(n)iaus vueia
son pretz c'a las melhors enueia
c'una no(n) a poder quel nueia
quel uezer de sa beutat lueia
a sos obs les pros cuy q(u'en) cueya
e·l pus conoysent e·l melhor
mantene(n)t ades sa lauzor
e la trio p(er) be lazor
mas ilh sap far ta entieira onor
q(ue) no uol mas un preiador
Rassa als ricx es ergulhoza
e fay gra(n) se(n) a ley de toza
q(u'i)lh no uol peitieus ni toloza
ni bretanha ni saragoza
a(n)s es ta(n)t de pretz e(n)ueioza
c'al\s/ pros paubre\s/ nes amoroza
pus pres ma p(er) castiador
ial prec q(ue) tenha car s'amor
ta(n)t q(ue) tug siey corteiador
nos fassa(n) de luy fenhidor
mas retanha .i. sol aymador
Rassa ge(n)ta e corteza e fina
cunde gaya toza bla(n)q(ui)na
pel daur ab color de robina
bla(n)ca pel cors com flor d'espina
cunde mol ab dura tetina
e sembla(n) conilh de l'esq(ui)na
say ab .i. sol e(n)te(n)dedor
p(er) que sos lauzars ma sabor
mays uol pros paubre ualuassor
q(ue) comte duc galiador
q(ue) la tornes a dezonor
Rassa la ge(n)ser c'a(n)c fos nada
e la pus pros del mo(n) m'agrada
tal c'a(n)c de mala res nomnada
ni d'e(n)ian no fo apelada
may fol suy car la·us ay no(n)nada
c'aras lau\r/s ay ensenhada

Recueil G f. 251

Rassa tan derts e mont e pueia
de leys ques de totz e iaus uueia
son pretz c'alas melhors enueia
cuna non a poder quel nueia
quel uezer de sa beutat lueia
a sos ombs les pros cuy que cueya
el plus conoysent el melhor mantenent
ades sa lauzor e la trio per belazor
mas ilh sap far ta entieira onor
que no uol mas un preiador.
Rassa als ricx es ergulhoza
E fay gran sen a ley de toza
Qu ilh no uol peitieus ni toloza
Ni Bretanha ni saragoza
Ans es tant de pretz en ueioza
C'als pros paubres nes amoroza
Pus pres ma per castiador
Ial prec que tenha car samor
Tant que tug siey corti iador
nos fassan de luy fenhidor
mas retancha un sol ay mad or
Rassa genta e corteza e fina
Cun de gaya toza blanquina
Pel daur ab color de robina
Blanca pel cors com flor d'espina
Cun de mol ab dura tetina
E semblan conilh de lesquina
Say ab un sol entendedor
Per que sos lauzars ma sabor
Mays uol pros paubre babuassor
Que comte Duc gabiador
Que la tornes a dezonor.
Rassa la genser c'anc fos nada
E la pus pros del mon magrada
Tan+l canc de mala res nonmada
ni denian no fo apelada
May fol suy car laus ay nonnada
Caras lauos ay ensenhada
A la fina fresca color

[191] Gouiran 1985, 10.

a la fina fresca color
al pretz (et) a la gra(n) ualor
pot ho(m) e(n)te(n)dre la melhor
p(er) q(ue)·s fa(n) tug conoyssedor
de mi uas cal part ieu adzor
Rassa ricx ho(m) ca(n) re(n) no(n) dona
ni o(n)dra ni acuelh ni so na
ni q(ue) home ses tort acayzona
e q(ui)·l quier merse e no p(er)dona
m'enueia e tota p(er)sona
q(ue) seruizi no(n) guazardona
e li ric home cassador
m'enueia e·l buzacador
parla(n) de uolada d'austor
e ia mais ho(m) de uiro lor
no parle d'armas ni d'amor
Senhors a totz uos dic e(n) plassa
cauols \et/ q(ui) de guerras lassa
ni qui s'e(n) rete p(er) menassa
tro q(ue) ho(m) se(n) lays q(ue) tort no·l fassa
mays ual q(ue) ribieyra ni cassa
q(ue) ricx ho(m) na −requelh e (n)'abrassa
mauri en agarn so senhor
sdonet gracia pretz e ualor
e·l coms a cor de(n) uazidor
e·l uescoms de defe(n)dedor
e ueire(n) de lor est pascor

Al pretz et ala gran ualor
Pot honzentendre la melhor
Per ques fan tug conoyssedor
demi uas cal part ieu adzor.
B+**R**assa ricx hom can ren non dona
ni ondra ni a cuelh ni sona
ni que home ses tort a cayzona
E quil quier merse e no perdona
me mieia e tota persona
Que seruizi non guazardona.
E li ric home cassador
menueia el Buzacador
Parlan de uolada daustor
E iamais homz de uirolor
non parle d armas ni damor.
Senhors a totz uos dic emplassa
C'auols et qui de guerra's lassa
ni qui s'en rete per menassa
Tro que hom sen lays qui tort nol fassa
Mays ual que ribieyra ni cassa
Que ricy hom na quelh en abrassa
Mauri en a garn so senhor
E donet gracia pretz e ualor
El coms a cor den uazidor
El uescoms de defendedor
E ueiren de lor est pascor ./.

24. BEdT 080,038 *S'abrils e foillas e flors*[192]

Chansonnier R f. 6v

S'ab\r/ils e fuelhas e flo\r/s
e bel mati e clar ser
e·l fin ioy q(ue) ieu n'esp(er)
no m'aiuda(n) et amors
e·l rossinholet c'aug brayre
e·l clar temps uert e grazitz
q(ue)·m adutz ioy e dossors
e·l cortes pascor floritz
midons so(n) arditz no·m creys
e no·z merma l'espaue(n)s
greu m'e(n) ue(n)ra iauzimens
Domna s'ie·us q(ue)zi secors
p(er) bos no(n) o fis de uer
e ue·us m'al uostre plazer
me et mos cha(n)s e mas tors
e pre(n) comiat del repaire
o(n) suy ta(n) ge(n)t aculhitz

Recueil G f. 252

Sabr|c|ils e fuelhas e flors
E bel mati e clar ser
El fui ioy que ieu nesper
No m'auidan et amors
E'l Rossinholet c'aug brayre
E'l clar temps uert e grazitz
que madutz ioy e dossor
El cortes pascor floritz
mi dons son aiditz nom creys
e noz merma l'espauens
Greu m'en uenra iauzimens.
Domna sieus queri secors
Per bos non o fis de uer
E ueus mal uostre plazer
me et mos chans e mas tors
E pren comiat del repaire
No suy tan gent aculhitz

[192] Gouiran 1985, 123.

o(n) renha pretz e ualors		Õ renha pretz e ualors	
e sel q(ue) mante fayzitz		E sel que mante fayzitz	
p(er) honor de sy meteys	20	per honor desymeteys	20
e·(n) fay bos acordamens		-De -sy -meteys Em fay bos acordamens	
absol los asfiname(n)s		Ab sol los asfinamens.	
Vostre reptars m'a sabors		Vostre reptars ma sabors	
ricx car cuiatz ta(n) ualer		Ricx car cuiatz tan ualer	
q(ue) ses donar ab temer	25	Que ses donar ab temer	25
uolriatz auer lauzors		Volriatz auer lauzors	
e c'om no·us auzes retrayre		E com nous auzes retrayre	
s'usq(ue)cx faytz q(ue) de\s/chauzitz		s'usquecx faitz que deschauzitz	
e semblaria paritz		E semblaria paritz	
s'us n'eratz p(er) mi cobritz	30	Sus neratz per mi cobritz	30
coms ni uescoms ducx ni reys		Coms ni uescoms Ducx ni Reys.	
mas fatz uostres fatz tant gens		Mas fatz uostres fatz tant gens	
q(ue) vo·(n) siega(n) ditz uale(n)s		Que uon siegan ditz ualens.	
Ies pels ricx torneiadors		Ies pels ricx torneiadors	
si tot se gastan l'auer	35	Si tot se gastan l'auer	35
no(n) pot e(n) mo(n) cor plazer		non pot en mon cor plazer	
ta(n) los truep galiadors		Tan los truep galiadors	
ricx homs q(ue) p(er) auer trayre		Ricx homs que per auer trayre	
siec torneiamens pleuitz		siet torneiamens pleuitz.	
p(er) pe(n)re sos ualuassors	40	Perpenre sos ualuassors	40
no·ls es onors ni arditz		nols es onors ni arditz	
may no(n) lur en falh correys		may non lur en falh correys	
sol c'ap lor s'e(n) a(n) l'argens		sol cap lor sen am l'argens	
mal ditz teno(n) a niens		mal ditz tenon aniens.	
Us n'i a guerreyadors	45	Us ni a guerreiadors	45
q(ue) a(n) de mal far poder		Que am demal far poder	
q(ue) no·s sabo(n) captener		Que nos sabon captener	
un iorn ses engenhadors		Un iorn ses engenhadors	
e uolo(n) lansar e trayre		E uolon lansar e trayre	
e trop los tot iorn garnitz	50	E trop los tot iorn garnitz	50
p(er) e(n)ueia e de cors		Per enueia e de cors	
mas ieu no(n) lur so(n) ayzitz		mas ieu non lur son ayzitz	
car e(n) bo(n) pretz n(o)n accreys		Car en bon pretz non ac treys	
ricx ho(m) si ioy e ioue(n)s		Ricx hom si ioy e iouens	
e dar no l'in fo(n) guire(n)s	55	E dar no li'n fon guirens.	55
Autres n'i a bastidors		Autres nia bastidors	
rics homes de gran poder		Rics homes de gran poder	
car sabo(n) terra tener		Car sabon terra tener	
q(ue) fa(n) portals e bestors		Que fan portals e bestors	
de caus e d'aren ab cayre	60	de caus e d aren'ab cayre	60
e fan murs e uoutas e uitz		E fan murs e uoutas e uitz	
e car so(n) bos maniadors		E car son bos maniadors	
fa(n) ne lurs dos pus petitz		fan ne lurs dos pus petitz	
mas ges bon pretz no(n) lur deys		mas ges bon pretz non lur deys	
car aytals captenemens	65	Car aytals captenemens	65
no ual mest las bonas gens		no ual mest las bonas gens.	
Autres n'i a cassadors		Autres ni a cassadors	

p(er) la costuma tener		Per la costuma tener	
q(ue) fara(n) ric home parer		Que faran ric home parer	
car ama(n) cas (et) austors	70	Car aman cas et austors	70
e critz e caram e layre		E critz e cara me layre	
e so(n) ta(n)t aborzezitz		E son tant aborzezitz	
q(ue) ta(n) pauca es lurs ualors		Que tan pauca es lurs ualors	
c'aysi so(n) cays aflebitz		C'ai+ysi son ¸cays¸ aflebitz	
q(ue) res mas besties e peys	75	Que res mas besties e peys	75
no(n) lur es obedie(n)s		non lur es obediens	
ni siec lurs comandamens		ni siec lurs comandamens.	
Ricx homes uuelhe(n) amors		Ricx homes uuelhen amors	
sapcha(n) cauayers auer		sapchan cauayers auer	
e q(ue)·ls sapcha(n) retener	80	E quel sapchan retener	80
ab be(n) dir et ab lauzors		Ab bendir et ab lauzors	
e q(ue)·ls truep hom ses cor uayre		E quels truep hom ses cor uayre	
francx e cortes e chauzitz		francx e cortes e chauzitz	
e larx e bos donadors		E larx e bos donadors	
c'aysi fon pretz esta(n)blitz	85	Caysi fon pretz estanblitz	85
e carema (et) auens		Com guerreies ab torneis	
fes ho(m) soudadiers manens		E carema e auens	
Na tempra ioi m'es cobitz		fes hom soudadiers manens	
Q(u'i)eu n'ay may q(ue) s'era reys		Da tempra ioi m'es cobitz	
q(ue) ·l fel mesclat ab l'e(n)gens	90	Quieu nay ni ay que s'era reys	90
m'es e(n)deue(n)gut pyme(n)s.		Quel fel mesclat ab lengens	
		mes endeuengut Pymens. /.	

25. BEdT 080,009 *Cazutz sui de mal en pena*[193]

Chansonnier R f. 6v-7r		**Recueil G f. 253**	
Tornatz \soi/ de mal e(n) pena		Tornatz soi de mal en pena	
car vau lay o(n) lo cor me mena		Car vau lay ŏ lo cor me mena	
do(n) ia mays		Don ia mays no'm descargaray del fays	
no·m descargaray del fays		Car mes m'a en tal cadena	
car mes m'a en tal cadena		Don mal ha no's des contena	5
do(n) malha no·s descontena	5	ni nos frays|ab un esgar de biais	
ni no·s frays ab .i. esgar de biais		Una graila lisalena	
una \graila/ lisa lena		sachay lonia carantena	
fach ay lonia cara(n)tena		Thuey may| soy al diious dela seña	
(et) huey may soy al diious de la sen\a/	10	Tant es d amorosa mena	10
Tant es d'amorosa mena		Quieu muray si no m'estrena	
q(u'i)eu muray si no m'estrena		D'un dos bays	
d'un dos bays		Pus finam or Lanra trays	
pus fin'amor la(n)za trays		Detota beutat terrena	
de tota beutat terrena	15	An pretz las tres de torena	15
an pretz las .iii. de torena		fis e uerais	
fis e uerays		mas ilh n'a sobre lor mays	
mas ilh na sobre lor mays		si co fis aur sobr'arena	
si co fis aur sobr'arena		E no uuelh auer garena	

[193] Gouiran 1985, 55.

e no uuelh auer garena
ni roays
ses cuiat q(ue) no·m retena
En res no falh ni galia
ni fay nulha fantaumia
lo ioy\o/s
ioue gai cors amoros
an gensa q(ui) la deslia
(et) o(n) hom pus n'ostaria
garnizos
pus e(n) seri'enueios
car la nueg fay semblar dia
la gola e q(ui)·n uezia
pus e(n)ios
−ŗịẹṇụẹịọṣ tot lo mo(n) e(n) ge(n)saria
Tan te(m)z q(ue) s'amor m'ausia
de la ge(n)ser qu'el mo(n) sia
e(n) p(er)dos
ta(n) so(n) de lieys cobeitos
q(ue) tem q(ue) ia no(n) er mia
car chauzir pot cascu(n) dia
el\s/ pus pros
castelas (et) ric\s/ baros
q(u'e)n leys es la senhoria
de pretz e de cortezia
−e de ricx dos
e de far q(ue) ge(n) l'estia
\a/tart sera cort co(m)pli-ḍa
o(n) hom no(n) guab ni no(n) ria
cort ses dos
no(n) es may esbarc de baros
(et) agra·m mort ses falsia
l'enueg e la uilania
d'arge(n)tos
tro ui sas gaysas faysos
de la francha doss'e pia
e·l ge(n) sembla(n) q(ue) ·m fazia
e·l gẹ(n̲) respos
de na saysa·m defe(n)dia

ni roais ses cuiat que no'm retena.
En res no falh ni galia
ni fay nulha fantaumia
Lo ioios
Ioue gai cors amoros
An gensa qui la deslia
Et õhom pus nostraria |ganizos|
Pus en serienueios
Car la nueg fay semblar dia
La gola e quin uezia | pus enios |
Tot lo mon engensaria
Tan temz que samor mausia
De la genser quel mon sia
En perdos
Tan son de −lyei lieys co beitos
Que tem que ia non er mia
Car chauzir pot cascundia
ẽl\s/. pus pros
Castelas e rics baros
Quen leys es la senhoria
De pretz e de cortezia
E de ricx dos
E de far que gen lestia.
-A tart sera cort complida
õ hom non guab ni uonria
Cort ses dos
non es may es barc de baros
Et agram mort ses falsia
Le nueg e la vilaina
D argentos
Tro ui sas gayas faysos
Dela francha dosse pia
El gen semblan que fazia
El gen respos
De na saysa'm defendia.

26. BEdT 080,028 *Mout m'es deissendre carcol*[194]

Chansonnier R f. 7r

Greu m'es defe(n)dre cartol
e sapchatz q(ue) no m'es bel
car ieu assatz ni sembel
no ui passat a .i a(n).
e tenh m'o a gran afa(n)

Recueil G f. 254

Greu mes defendre car tol
E sapchatz que no mes bel − carieu
car ieu assatz ni sembel
no ui passat a un an
E tenh mo a gran afan

[194] Gouiran 1985, 507.

car els n’esta(n) p(er) paor		Car els nestan per paor	
li autr’es ieu per paọṛ \s’amor/		Li autre sieu per samor	
del senhor de mulerna		Del senhor de mulerna.	
Qui·ls aguza e·ls esmol		Quils aguza els esmol	
e·lh toca coma cotelh	10	Elh to ca coma coteh	10
lo senhor q(ue) te(n) bordelh		Lo senhor que ten Bordelh	
mas trop so(n) espes dena(n)		mas trop son espes denan	
e mas dena(n) lo tre(n)cha(n)		E mas denan lo trenchan	
e pus lials d’un p\i/or		E pus lials d un pior	
m(er)ce dels esmoledor	15	Merce dels esmoledor	15
be(n) ue(n)ran a uita et(er)na		Ben uenran a uita eterna	
En . B. de mostarol.		En B. demostarol	
ni. G. de mo(n)maurelh		Ni G. de mon maurelh	
no(n) agra(n) cor ta(n) irnelh		Non a gran cor tan irnelh	
c’als nostres baros cad’a(n)	20	Cals nostres baros ca dan	20
falh lay a yuern i(n)tra(n)		falh lay a yuern intran	
e ca(n) se tray la u(er)dor		E can se tray laudor	
torna(n) l’ardit e(n) ualor		Tornan lardit en ualor	
ca(n) bo clar tems sabuerna		can bo clar tems s¸abuerna.¸	
Aragones fan gra(n) dol	25	Aragones fan gran dol	25
catalas e silh d’urgelh		Catalas e filh d urgelh	
car no(n) trobo(n) q(ui·l)s cabdelh		Car non trobon quilh+**s** cab delh	
(et) an senhor flac e gra(n)		E −\an senhor flac e gran	
tal q(ue)s lauza e cha(n)ta(n)		Tal ques lauza en chantan	
c’ama ọ mays deniers c’onor	30	Cama mays deniers conor	30
e pendet son ancessor		E pendet son ancessor	
p(er) q(ue·s) destruy e si ferna		Per ques destruy e si ferna.	
Qu’ieu say .i. austor t(er)sol		Qirieu say un austor¸ tresol¸	
mudat c’a(n)c no(n) pres auzelh		mudat cant non pres auzelh	
cuent e gualhart (et) irnelh	35	cuent e gualhart lirnelh	35
ab q(ui) eu m’apeli tristan		Ab quieu mapeli tristan	
e p(er) tot aytal se(m)bla(n)		E per tot aytal semblan	
m’a pre|s| ad ente(n)dedor		mapres ad entendedor	
(et) a·m may dat de ricor		Et am may dat dericor	
q(ue) s’era reys de palerna	40	Que sera reys de palerna.	40
Trista(n) p(er) la uostr’amor		Tristan per la uostramor	
mi ueyra(n) torneyador		mi veyran torneyador	
e(n) peytau q(ui) q(ue)·s n’esq(ue)rna		Em peytau qui ques nesquerna	
Pus la reyna d’amor		Pus la Reyna d’amor	
m’a pres ad ente(n)dedor	45	ma pres ad entendedor	45
be(n) deu far .v. e ieu t(er)na		Ben deu far v. e jeu ¸terna¸./.	

27. BEdT 080,040 *S'eu fos aissi seigner e poderos*[195]

Chansonnier R f. 7r	**Recueil G f. 255**
S’ieu fos aysi senhe\r/s ni poderos	Sieu fos aysi senhers ni poderos
de mi meteis q(ue) no fos amoros	Demi meteis que no fos amoros

[195] Gouiran 1985, 553.

ni no m’ages amor el sieu poder
be feyra·(n) tan c’a totz feyra saber
del rey felip cal mort e cal dans
e cal dols es car el be no es pros
e car peiteus vay ab fra(n)sa m(er)ma(n)
E si richartz pre(n) lebres e leo\s/
q(ue) no(n) rema(n) p(er) plas ni p(er) boissos
enans los fay dos e dos remaner
p(er) sa forssa c’us no·s n’auzara mou(er)
e cuia be(n) pe(n)re d’aysi e na(n)
las gra(n)s ayglas am los esmerilhos
et ab buzacx metr’austors e(n) soans
E·l reys felips cassa lay ab falcos
sos p(er)digals e·l petitz auzelos
e syey home no l’auza(n) dire·l u(er)
car pauc e pauc se laysa decazer
say a·n richart q(ue) l’a tolgut\z/ estz ans
a(n)golesme do(n) s’es fatz poderos
e tolọza q(u’e)l re sobre demans
E pus p(er) sa t(er)ra no(n) es iro\s/
me(m)bre·l sa sor e·l marit ergulhos
q(ue) l’a laisa e no(n) la uol tener
aq(ue)st forfayt mi sembl’a desplazer
e tot ades q(ue) li es p(er)iurans
q(ue)·l rey naua\r/ a say dat p(er) espos
a sa filha p(er) q(ue) l’antaies pus gra(n)
E s’aysi pert sos dretz e(n)tre es tos
lay ca(n)t er uielhs e(n) sera u(er)gonhos
e ia fra(n)ses no(n) aia(n) bon esper
car am lor tot c’om sol say tan temer
no(n) prezo(n) re(n) lur ditz ni lurs demans
say uas peitieus ena(n) s’en fa(n) ia(n)glos
ca(n)t so(n) e(n)sems e(n) richart e(n) b(er)tra(n)
E venra(n) say ab las nouelas flo\r/s
e lor boba(n)s sera de sobr’e(n) ios
e ia·n gasto no·ns poira pro tener
q(ue) no·s tolan lo mo(n) pres sa(n) seu(er)
a rocafort tot cant tolgut nos a(n)
si q(u’e)n peitau\s/ sera·(n) nostres bra(n)dos
ge(n)t alu(m)matz si q(ue) totz o ueyran

ni nomages amor el sieu poder
Be fey ran tan ca totz feyra saber
Del Rey felip cal mortecal dans.
E cal dos es, car el beno es pros
E car peiteus vay ab fransa merman.
E si richartz pren le bres e–t leos
Que non reman per plas ni per boissos
Enans los fay ¸dos e dos¸ remaner
Per la forssa cus nos nauzara mouer
E cuia ben pe(n)re d aysi enan las grans
ay glas am los esmerilhos
Et ab ¸buzacy ¸metraus tors en soans
El Reys felips cassa lay ab falcos
Sos perdigals el petits auzelos
E syey home no lauzan direl uer
Car pauc e pauc se laysa decazer
Say an Richart que la tolgutz estz ans
An golesme don ses fatz poderos
E Toloza quel re sobre demans.
E pus per sa terra non es iros
membrelsasor el marit erguilhos
Que la laisa enon la uol tener
Aquest forfayt mi sembla desplazer
E tot ades que lies piurans
Quel rey navara say dat per es pos
a sa filha per que lant aies pus grans.
E sai+ysi pert sos dretz entre estos
Lay cant er uielhs en sera uergoulos
E ia franses non aian bon esper
Car am loe tot com sol say tantemer
non prezon rem lurditz ni lurs demans
say b+uas pitieus enan sen fan ¸ianglos¸
Cant son ensems en richart en bertran.
E Venran say ab las nouelas flors
E lor bobans–s sera de sobren ios
E ian gasto nons poira pro tener
Que nos tolan lo mon pres san seuer
A roca fort tot cant tolgut nos an
si quen peitaus seran nostres brandos
Gent alunnatz si que totz o ueyran ./.

28. BEdT 080,029 ***No posc mudar un chantar non esparga***[196]

Chansonnier R f. 7r

Non estaray mo(n) cha(n)tar no(n) esparia
pus n’oc e no a(n) mes foc e fag sanc
e gra(n)s guerras fa(n) d’escas senhor larc
p(er) q(ue) me play dels reys can uei lur bo(m)ba

Recueil G f. 256

Non Estaray mon chantar non esparia
Pus noc e non an mes foc e fag sanc
E grans guerras fan descas senhor larc

[196] Gouiran 1985, 569.

e·(n)s aio ops pals e cordas e pom
e·(n) sian draps te(n)dutz p(er) fors iazer
e·(n)s amassem a miliers e a ce(n)s
si c'apres nos e(n) chant ho(m) de la gesta
Anta l'adutz e de pretz lo descaria
gerra seluy q(ue) ho(m) no·(n) troba fra(n)c
p(er) q(ue) no uuelh lais caors ni gualhac
mo(n) oc e no pus ta(n) sap de trastomba
si·l baila·l rey lo trezaur de simo(n)
de guerr'a cor (et) auria·(n) poder
ta(n) les trebals e messios plazens
p(er) q(ue)·ls amicx e·ls enemicx te(m)pesta
Colps n'agra ieu receubutz e(n) ma taria
e fayt u(er)melh de mo(n) guoffayno blanc
mays p(er) ayso m'e(n) suefri e m'e(n) parc
mo(n) oc e no c'ap datz mi plomba
e non es meus lisenhas ni·l ranco(n)
e no(n) pues luenh osteiar ses au(er)
mas aiudar puesc a mos conoysens
escut al col e capel e(n) ma testa
Si·l rey felip plagues a sana marga
dena(n) gissort (et) crebat un estanc
car ais'intres p(er) fors'el parc
e·ls asseties pel pueg e p(er) la comba
c'om no·(n) pogues trayre breu ses colom
lay doncx uiram q(ui) fera aparer
al fag carles lo sieu melhor pare(n)
p(er) q(ui) fo polha e samsuenha co(n)quista
E nau e(n) mar ca(n)t a p(er)dut sa baria
et a mal temps e ua urtar al ranc
e cor pustost d'una saieta d'arc
e puei'en aut e pueis en ios si plo(m)ba
no tray ta(n) mal e say uos dire com
com fas p(er) lieys q(ue) anc no·m volc tener iorn
ni res\pieg/ -mal. -e -say -uos -dire -com q(ue)rminis ni coue(n)s
p(er) q(ue) mos cha(n)s on miels fluris bissesta

Per que me play dels reys can uei burbonba
Ens aio ops pals e cordas e pom
En sian draps tendutz per fors iazer
Es amassem a miliers e acens
si ca pres nos en chant hon de la gesta
Anta la dutz e de pretz lo descaria
Gerra c+seluy que hom non troba franc
Per que no uuelh lais caors ni gualhac
Mon oc e no pus tan sap de, trastomba ,
sil baital rey lo trezaur de Simon
de guerra cor e aurian poder
Tan les trebals e messios plazen
Per quels amicx els enemicx tenpestra.
Colps nagra ieu receubutz en ma taria
E fayt uermelh de mon guoffayno blanc
Mays per ayso men suefri e men parc
Mon oc e no capdatz mi plomba
E non es meus li senhas nil rancon
E non pues luenh osteiar ses auer
Mas aiudar puesc a mos conoysens
E seut al cob e capel en ma testa.
Nil rey felip plagues a sana margra
Denan gissort et crebat un Estanc
Car aisintres per forsel parc
Els aseties pel pueg e per la comba
Com non pogues trayre breu ses colom
Lay doncx uiram que fera aparer
Al fag carles lo sieu melhor paren
Per qui fo polha e samsuenha conquista
E nau en mar cant a perdut sabraria
Et a mal temps e ua urtat al ranc
E cor pustot d una saieta darc
E pueien aut e pueis en ios si plonba
notray tan mal e say uos dire com
Com his per liei+ys que anc nom uolc reueriorn
ni res pieg quermins ni couens
per que mos chans on miels fluris bissestra ./.

29. BEdT 080,013 *D'un sirventes no·m cal far loignor ganda*[197]

Chansonnier R f. 7r

D'un sirue(n)tesc no(n) pues far lanhor gra(n)da
tal talan ay q(ue)·l diga e l'espanda
(et) en razo ta(n) nouel'e ta(n) granda
del ioue rey car fenis sa demanda
so fraire richart car sos pa\i/re o dema(n)da
ta(n) so(n) iratz
car n'aenricx t(er)ra no(n) te ni manda
sia reys dels maluatz

Recueil G f. 257

D un siruentesc non puesc far lanhor granda
Tal talan ay quil diga el espanda
Et eu razo tan nouel tan granda
Del ioue rey car fenis sa demanda
so fraire Richart car sos paires demanda
Tan son iratz
Car na enricx terra non te ni manda

[197] Gouiran 1985, 203.

Be(n) es maluatz can aysi uieu a randa
de lieurazo(n) a comt'e a gara(n)da
reys coronatz q(ue) d'autrui pre(n) uianda
mal sembl'arnaut lo senhor de besla(n)da
ni·l pros .G. q(ue) conquis tor mirmanda
tant fort duptatz
e si·n peitaus los me(n) ni·ls atrua(n)da
no·y sera mays amatz
Ia p(er) dormir no(n) er coms de besla(n)da
ni rey d'e(n)gles ni co(n)querra irla(n)da
ni er ducx clamatz de la t(er)ra norma(n)da
ni er seus angeus ni mo(n)ssaurel ni glanda
ni de peytieus no(n) te(n)ra la mira(n)da
ni er com parlatz
say de bordelh ni de gascos part landa
senher ni de bazatz
Ieu do(n) cosselh el so(n) de n'alamanda
lay a·(n) richart si tot no·l mi demanda
Ia per so frair nulh so(n) home non bla(n)da
no(n) fay el ies
ans asseti'e ma(n)da say sos castels
e·ls acors e·ls ab ra(n)da
car asseiatz
e uenha·l rey ab totz sels de garla(n)da
e l'autre sos conhatz

sia reys dels maluatz.
Ben er maluatz can aysi uien aranda
De lieurazon a comte a garanda
Reys coronatz que d autruy pren uianda
mal semblar naut lo senhor debeslanda
Nil pros . G. que conquistor mirmanda
Tant fort duptatz
E sin peitaus los men nils atruanda
Noy sera may s'amatz.
Ia per dormir noner coms de beslanda
Ni Rei d engles ni conquerra irlanda
Ni er ducx clamatz dela Terra normanda
Ni er seus angeus ni mons saurel ni glanda
Ni de peytieus non tenra la miranda
Ni er com parlatz
say de Bordelh ni de gascos part landa
senher ni de Baz\r/atz
Ieu don cosselh el son de Nalamanda
lay an richart si tot nol mi demanda
Ia per sofrait nulh son home non blada
Non fay el ies
Ans assetiemanda say sos castels
Els a cor sels ab randa
Car asseiatz
E uenhal rey ab totz sels de garlanda
El autre sos conhatz ./.

30. BEdT 389,014 *Ar no sui ges mals et astrucs*

Chansonnier R f. 7r

Aras no suy \ies/ malastrucx
ans suy be malastrucx adreg
e pus malastre ma eleg
faray uers malastruc e freg
pus no(n) trop malastruc e(n) dreg
q(ue) mo malastre ap(er) sech
Car tostems soy ieu malastrucx
e q(ui) p(er) malastruc nom te
dieu de gra(n) malastre lestre
car ta(n)t ay de \gra(n)/ mal astre
m. malastrucx e(n) foran ple
del mal astre q(ui)eu ay ab me
Ar auiatz cosuy malastrucx
on mens cug de malastrau(er)
me(n) genh ey met tot mo(n) poder
q(ue)l malastre layse cazer
pueis uau de mal astre q(ue)rer
doncx be(n) ay malastruc esper
Domna o(m) pus soy malastrucx

Recueil G f. 258

Aras no suy ies malastrucx
Ans suy be malastrucx adreg
E pus malastre ma eleg
faray uers malastruc e freg
Pus non trop malastrug en dreg.
Que mon malastre aper sech.
Car tostems soi ieu malastrucx
E qui per malastruc nom te
Dieu de gran mal astre lestre
Car tant ay de gran mal astre
m. malastucx en foran ple
Del mal astre qieu ay ab me.
Ar auiatz co suy malastrucx
On mens eug de malastrauer
Men genh ey met tot mon poder
Q**uil** malastre layse cazer
Pueis uau de mal astre querer
Doncx ben ay malastruc esper.
Domna no pus soy malastrucx

fas ieu pus malastruc iornal	20	fas ieu pus malastruc iornal	20
car mo(s) malastres so(n) aytal		Car mos malastres son ay tal	
p(er) q(ue) dest malastruc nous cal		Per que dest malastruc nous cal.	
doncx mos mals astre(s) res noual		Doncx mos mals astres res noual	
malastruc so e no(n) puesc al		Malastruc so e non puesc al.	
E pus aysi soy malastrucx	25	E pus aysi soy mal astrucx.	25
mo(s) pels malastrucx mi tolray		mos pels malastrucx mi tolray	
ayta(n) del mal astre p(er)dray		Aytan del mal astre perdray	
e sil malastre no se(n) vai		E s il mal astre no sen vai	
malastrucx sia q(ui) mi play		Malastrucx sia qui mi plai+y	
car ta(n) de malastre meschay	30	Car tan de malastre meschay	30
Sieis trobes autre malastrucx		Nieis trobes autre malastrucx	
q(ue) anes malastrugamens		Que anes malastrugamens	
ami may malastre q(ue)re(n)		Ami may malastre queren	
adoncx forieu malastrucx ge(n)		Adoncx forieu malastrucx gen.	
mas no(n) trop malastruc uale(n)	35	Mas non trop malastruc ualen	35
canmidel mal astres preze(n)		Can midel mal astres prezen.	
Car yeu soy lo pus. malastrucx.		Car yeu soy lo pus malastrucx	
q(ue) dels malsastres port la flor		Que delsmalastres port la ¸flor¸	
(et) ay be malastrugonor		Et ay be malastruc gonor	
leuat malastre de senhor	40	Leuat malastre de senhor	40
ni cha(n)ta malastre ab plor		Ni chanta malastre ab plor	
da q(ue)st malastruc aymador		Da quest malastrucx aymador.	
Plor malastruc es de senhor		Plor malastrucx es de senhor	
(et) tu cha(n) malastruc damor.		Et tu chan malastruc d amor ./.	

31. BEdT 389,001 ***Ab nou cor et ab nou talen***[198]

Chansonnier R f. 7r		**Recueil G f. 259**	
Ab nou cor (et) ab nou tale(n)		Ab nou cor et ab nou talen	
ab nou saber (et) ab nou sen		Ab nou saber et ab nou sen	
(et) ab nou bel capteneme(n)		Et ab nou bel captenemen	
uuelh un bon nou v(er)s com(en)sar		Vuelh un bon ou uer comensar	
(et) q(ui) mos bos nous motz e(n)te(n)	5	E qui mos bos nous motz enten	5
be(n) er pus nous a sso uiue(n)		Ben er pus nous asso uiuen	
com miels s'e(n) deu renouelar		Com miels s'en deu renouelar	
Qui en renouelh mo(n) ardim(en)		Qui en renouelh mon ardimen	
q(ue)·l nouel ho(m)z uielh pessame(n)		Quel nouel honz uielh pessamen	
y franh nouel ab ferm parue(n)	10	Yfranh nouel ab ferm parumen	10
er ca(n)t em a·l nouel tem(s) clar		Er cant em al nouel tems clar	
q(ue)·lh nouels fuelh nays o(n) de sen		Quelh nouels fuelh nayson de sen	
lo nouelh crit o(n) ioi s'empre(n)		Lo nouelh crit õ ioi s'empren	
els auzels q(u'i)ntra(n) en amar		Els auzels qu'intran en amar.	
Doncs amors me fay alegra\r/	15	Doncs amors me fay alegrar	15
q(u'i)eu n'ay pus com nos pot pe(n)sar		Qieu n'ay pus c'om no's pot pensar	
ta(n) be com yeu am ni comtar		Tan be com yeu am ni comtar	
(et) am la ge(n)ser ses co(n)te(n)		Et am la genser sesconten	
se dieus m'am e no·y met cuiar		se dieus m'am e noy met cuiar	
car miels d'amar la·m saup triar	20	Car miels d'amar la'm saup triar	20

[198] Milone 2003, 169.

amors ca(n)t nos aiustet gent
D'amor me dey ieu be(n) lauzar
pus ca adzamor\s/ guazardonar
no(n) pus c'amor mays si·m ten car
q(ue) dat ma p(er) so(n) chauzime(n)
pus c'amors no(n) pot estuiar
a ssos obs amors ni donar
a mi a dat nou cor rize(n)
Rire deg ieu si·m fas soue(n)
q(ue)·l cor me ri neys e(n) dorme(n)
e mido(n)s ri·m ta(n) dossam(en)
q(ue) belh ris m'es de dieu so·m par
e·lh sieu belh ris fa·m pus iauze(n)
q(ue) si·m rizia(n) q(ua)tre .c.
a(n)gels que·(m) deuria(n) ioi dar
Gaug ay ieu tal q(ue) mil dole(n)
seria(n) de mo(n) gaug mane(n)
e del mieu gaug tug miei pare(n)
vieurian ab gaug ses maniar

(et) q(ui) uol e gaug say l'an q(ue)re(n)
Qu'ieu ay tot gaug et eysam(en)
la midons q(ue)·l mi pot tot dar
Dona d'als no(n) ay a parlar
mas de uos domna q(ue) bayzar
vos cug domna cant aug nomnar
vos domna q(ue) ses uestime(n)
q(ue)n mo(n) cor domna vos esgar
c'ades mi ue(n) domna estar
uostre belh cor nou auine(n)
De mo(n) uers nou uuelh totz pregar
q(ue)·lh m'ano(n) de nouelh chantar
a leys c'am senes tala(n) var
dieus m'abays (et) amors s'ie(u) me(n)
c'autre ris me sembla plora\r/s
si·m te(n) ferm e(n) gaug ses laysar
midons c'a ad autr'amor nos te(n)
Ia dieus autra no me(n) preze(n)
sol q(ue) lieys gar e(n) mo(n) ioue(n)

A mors cant nos aiustet gent.
D'amor me dey ieu ben lauzar
Pus ca adramors guazardonar
Non pus camors mays si'm ten car
Que dat m'a per son chauzimen
Pus c'amors non pot estuiar
assos obs amors ni donar
a mi adat nou cor rizen.
Rire deg ieu sim fas souen
Quil cor me-i\ri neys en dormen
E mi don ri'm tan dossamen
Que -mes belh ris m'es de dieu so'm par
E'lh sieu belh ris fa'm pus jausem
Que si'm rezian q(ua)tre cen
Angels que\+m/ deurian ioidar
Gaug ay ieu tal que mil dolen
serian de mon gaug manen
E del -mieug\mieu gaug –sai † \ **tug miei paren**
-quieu aytan gaug et eysamen
Vieurian ab gaug ses maniar
Et qui uol e gaug say l'an queren
Quieu ay tot gaug et eysamen
La mi dons quel mi pot tot dar.
Dona d'als non ay a parlar
mas de uos domna que bayzar
vos cug Domna cant aug nomnar
vos domna que ses uestimen
Qu'en mon cor domna vos -e\s/gar \ esgar
C'ades mi uen domna estar
vostre belh cor nouau men
De mon uers nou uuelh totz pregar
Qu'elh m'anon de nouelh chantar
Aleys c'am senes talan ¸uar¸
Dieus m'a bays et amors si en men
C'autre ris me sembla plorars
Si'm ten ferm en gaug ses laysar
mi dons ca a d'autr'amor no's'ten.
Ia dieus autra no m'en preren
sol que lieys gar en mon iouen ./.

32. BEdT 392,005 *Ar vei escur e trebol cel*[199]

Chansonnier R f. 7

Ar uey bru (et) escur e trebol sel
do(n) p(er) l'aize ue(n) gescles
q(ue) pluou e chay gels
e ue(n)s e gebres

Recueil G f. 260

Ar uey bru et escur e¸ trebol¸ sel
Don per l'aize uengescles
Que pluou e chay gels
E uens e gebres

[199] Paterson 1975, 156-157.

e·l sol q(u'e)ra cautz ferm e durs
e sa uala tenus e flaca
e fuel e flor dechai dels rams
si qu'en plaissatz ni en blaca
no(n) aug chans ni critz mays dins murs
p(er) q(u'i)eu chantaray d'aq(ui)ls grams
Mas plueia ni aura ni gel
no·m tengra pus q(ue)·l gay tems nuou
s'aures despleiar mos libres
de ditz d'amors ab ditz escurs
so(n) dos tener pus m'estaca
q(u'i)ra·m fetz dir midons e clams
q(ue) ia d'amor don m'es iaca
no(n) cha(n)taray ab nulhs agurs
tro play uenga entre u(er)gans
Pus d'ayso que·m sap pro al felh
puesc chantar do(n) grans mals nos muou
dus fals pus ponhens que uibres
c'us quecx paya e i ataca
com als fis drutz sia iois lains
(et) o(n) q(ue) aia porc ni uaca
el n'aura(n) pro e·l uis et purs
e pueysas fan brays critz e brams
Qu'ieu say u(n) trachor mal fizel
q(ue) par c'aya sen meus d'un buou
(et) es be(n) dels regronhibres
ta(n) ponha co(n) traga segur
son senhor q(ue)·l cor s'issaca
eysser' e(n)tugsegatz el(s) cha(n)s
no us cuydetz q(ue) ·l detz triaca
a(n)s li tenri'ab tutz aturs
com lo pe(n)des ab fortz liams
Car a+c caym c'aussi abel
no saup de trassio u(n) huou
co(n)tra ley may yeu par ybres
car car li dil do(n) so(n) madurs
si·m carga lo col e·m maca
mas ta mi dol la pen'e·l fastic
ca(n) m'e(n) me(n)bra de la raca
no(n) aus parlar neys pels iurs
de leys tan me me(m)bra·l
Bo me saupra·l palays a mel
de mo(n) pers q(ue)s faytz part an nueu
ca(n) galega\r/s (et) ge(n)gebres
a(n) lur sazo(n) a grans trafurs
mos estrueps q(u'e)s part ioca
no faria tal p(er)dos dams
e(n) aq(ue)sta rima brayca
am q(ue) fos sieus acre (et) surs
e say ne (et) tors (et) ma ams

E'l sol quera cautz ferm- e durs
E sauala tenus e flaca
E fuelhe flor de chai dels rams
si quen plaissatz ni en blaca
non aug chans ni cutz mays dins murs
Per quieu chantarai daquils grams.
Mas plueia ni aura ni gel
non tengra pus quel gay tems - \ nuou
s'aures despleiar mos libres
De ditz d amors ab ditz escurs
son dos tener pus mestraca
Qu'ira'm fetz dir mi dons e clams.
Que ia damor don mes iaca
Non chantaray ab nulhs agurs
Trop lay uenga entre uergans.
Pus d'ayso qu'em sap pro al felh
puesc chantar don grans mals nos uiuou
D'us fals pus pouhens que uibres
Cus quecx paya e ia taca
Com als fis drutz sia iois Lams
Et õ que aia porc ni uaca
El n'auran pro el uis et purs
E pueysas fan brays critz e, brams,
Quieu say ũ trachor mal fizel
Que par c'aya sen mens d'un buou
E es ben dels regronhibres
Tan ponha com traga segur
Son senhor quel cor sissaca
eysseren tug segatzels chans
nous cuydetz quil detz triaca
Ans li tenriab tutz a turs
Com lo pendes ab fortz hams
Car ac caym c'aussi abel
no laup de trassio ũhou
Contra ley may yeu par ybres
Car carlidil don son madurs
Si'm carga lo col e'm maca
Masta mi dol la penel fastic
can men menbra dela vaca
non aus parlar neys pels iurs
De leys tan me menbral.
Bo mes aupral palays amel
Demon pers ques faytz part annuien
Can galegars et gemgebres
An lur sazon a grans trafurs
mos estrueps ques par ioca
no faria tal per dos dams
En aquesta rima brayca
Am que fos sieus acre et surs
E sayne et tors et ma ams ./.

2.3.Troisième partie du manuscrit (f. 436-450)

33. BEdT 248,011 *A'n Miquel de Castillo*[200]

Chansonnier R f. 34		Recueil G f. 436	
A·n miquel de castilho		An mi quel de castilho	
(et) a tu codolen deman		Et a tu codolen deman	
si deu saber mal o bon		si deu saber mal o bon	
de sidons a fin ayman		De si dons a fin ayman	
si·l fa es otart non chalen	5	sil fa es otart non chalen	5
a uista de tota gen		a uista de tota gen	
si selat		si selat loy fa de bon grat	
lo·y fa de bon grat		mas res l'autreya	
mas res non l'autreya		De so que'l guerreya.	
de so que·l guerreya	10	Guiraut Riquier non es bo	10
G(ui)r(aut) riq(ui)er no(n) es bo		Qu'en amor ayenian	
q(ue) ·n amor ay enian		Car us non pot far son pro	
car us no(n) pot far son pro		Do si dons ab fals semblans	
do sidons ab fals semblans		E dic uos que non es gen	
e dic uos q(ue) no·(m) es gen	15	s'amor ni son lag paruen	15
s'amor ni so(n) lag parue(n)		ni'l ris fat. es gay bi aysat	
ni·l ris fat		no'm play ans m'esfreya	
es gay biaysat		Amors qu'eu guerreya. Codoletz.	
no·m play ans m'esfreya		Guiraut Riquier bel e bo	
amors q(ue) guerreya. codoletz	20	m'es quieu diga en chantan	20
Guiraut riquier bel e bo		mon cor de bela razon	
m'es q(u'i)eu diga en chanta(n)		Que vos me metetz	
mo(n) cor de bela razo(n)		si mi dons qu'es d'auinen	
q(ue) uos me metetz		mens garda am fals paruen	
si midons q(u'e)s d'auine(n)	25	Lo selatz li prenc ab bon grat	25
m'e(n)sgarda am fals parue(n)		si tot se's des leya	
lo selatz		amors que'm guerreya.	
li pre(n)c ab bo(n) grat		Guiraut Riquier ies d'amor no	
si tot s'esdesleya		-no sabetz per bo c'ans dizetz	
amors que(·m) guerreya	30	falhimen gran	30
Guiraut riq(ui)er ies d'amor no sabetz. p(er)bo.		miquel e no sabetz	
c'ans dizetz falhime(n) gra(n)		Com quieu res d'aco no'us deman	
miquel e no sabetz co(n)		En codolet falh yssamen	
q(u'i)eu res d'aco no·us deman		non tan laiamen	
e(n) codolet falh yssame(n)	35	Car lauzat m'a l'esgart priuat	35
no(n) ta(n) laiamen		Mas res no'm des pleya -de	
car lauzat		Del deman que deya.	
m'a l'esgart priuatz		Miquel yeu uos ay dita razon	
m\a/s res no·m despleya		Guiraut segon mon senblan	
del dema(n) q(ue) deya	40	E uos metetz mi tenso	40
Miquel yeu uos ay dita razo(n)		ab uostre genh c'auetz gran	
g(ui)r(aut) sego(n) mo(n) senblan		Quieu par li pron que m'enten	
e uos metetz mi te(n)so			

[200] Betti 1998, 75.

ab uostr’e(n)genh c’auetz gra(n)
q(u’i)eu parli pro(n) q(ue) m’e(n)ten
del deman c’aysi co(n)te(n)
si l’amat
no·l a ioy donat
de leys cuy e(n)ueya
be(n) laus que·s retreya. codolet.
Guiraut riq(ui)er oc e no
uos puesc dir al meu semblan
mays er ay chauzit mo(n) pro
de so c’anatz demandan
si·s fis aman q(ue) s’ente(n)
a p(**er**)s dona conoysent
q(u’e)sgardat
l’aya p(er) priuat
de fin cor l’autreya
lo ioy q(ue)·l guerreya
G(ui)r(aut) riq(ui)er
Miquel ab razonar gen
cuiatz cobrir falhime(n)
e·l falhat
codolet uertat.
mays lo uiguier ueya
d’ams cal pus fadeya miquel.
Guiraut riq(ui)er no(·m) repe(n)
p(er) uostre blasmar soue(n)
ni falsat
non ay lo dictat
mas mo(n) cor s’autreya
al uygier c’o ueya. Codolet.
Per l’onrat uigier uale(n)
velh venir a ensenhame(n)
c’al falhat
dig na escac mat.
G(ui)r(aut). e q(ue) veya
de nos cal fadeya

Del deman c'aysi conten
sil amat no'l a ioy donat
De leys cui enueya
Ben laus que's retreya. Codolet
Guiraut Riquier oc e no
uos puesc dir al meu semblan
Mays er ay chauzit mon pro
De so c'anatz demandan
S'is fis aman que s'enten
a persdona conoysent
Que's gardat l'aya per priuat
De fin cor l'autreya
Lo joy que'l guerreya. G\r/. Riquier.
Miguel ab razonar gen
cuiatz cobrir falhimen
E falhat codolet uertat
mays lo viguier veya
D'ams -f cal pus¸ fadeya¸ miquel
Guiraut riquier non repen
Per uostre blasmar souen
ni falsat non ay lo ¸dictat¸
mas mon cor s'autreya
A luy gier c'oueya . Codolet
Per l'onrat uigier ualen
vuelh uenir a ensenhamen
Car falhat dig n'a escat mat
Guiraut e qu'en veya
De nos cal fadeya ./.

34. BEdT 145,001 *Duy cauayer anpreiat loniamen*[201]

Chansonnier R f. 34

Duy cauayer an preyat loniamen
vna dona qu’es bela res e pros
e·l us es ricx manens e poderos
e·l autre deu may de .c. marcs d’argent
pero cascus la ser a so(n) poder
e car sabetz cals es lo dretz o·l tortz
iutiatz cal deu auer la don’enans

Recueil G f. 437

Duy cauayer anpreiat loniamen
Vna dona qu'es bela res e pros
E'l'us es ricx manens e poderos
E'l autre deu may de .c. marcs d'argent
pero cas cus lauer a son poder
E car sabetz cals es lo dretz o'l tortz
iutias cal deu auer la don'enans

[201] Harvey - Paterson 2010, 329-332.

e iutiatz dreg que·l iutiamens es grans
Ieu no fas ies volontier iutiame(n)
m(a)s ges aq(ue)st non es tant p(er)ilhos
q(u'i)eu m'i dupte pus q(ue) say las razos
ans lo faray n'esteue lialme(n)
la dona deu p(er) razon retener
aq(ue)l que deu car fa maior esfors
q(u'e)l don'e met e·(n) suefre ta(n) gra(n)s iois
e·l ric no vol may lo brut e·l bobans
Trop auetz dig iutie gra(n) falhime(n)
\\ e·l iutiame(n) //non es lials ni bos
car prezatz mays l'en deutat e·l cochos
a la dona q(ue) lo ric ni·l mane(n)
ayso coment auzatz vos manten(en)
c'om e(n)deutat tras pietz q(ue) si era mortz
e yeu say o be a passat .iii. ans
e de vos cre c'o sabetz miels doy lans
Ieu prezi mays n'esteue p(er) mo sen
home coytos plazen (et) amoros
si tot no·s pot fayre gra(n)s messios
que no fay ric home desconoisen
e dona deu lo cortes retener
car e(n) luy es ioys e chans e deportz
e si tot deu no·l camia sos talans
(et) al ric platz cobezeza (et) e(n)ians
-S(i)utie be(n) greu uos faray ente(n)den
neguna res q(ue) sia dretz ni razos
co(n) pot esser alegres ni ioyos
sel q(ue) deu tant q(ue) totz lo va(n) segue(n)
e fa(n) l'ado(n)cx e(n) se dos cors au(er)
c'autre semblans no(n) es res m(a)s conortz
mas lo ric pot esser leu fis amans
p(er) q(ue)·l pretz mays a la dona. M. ta(n)s
No pot amar n'esteue v(er)ame(n)
negu(n) ricx hom p(er) la fey q(ue) dey vos
sabetz p(er) q(ue) ni tal es l'ochayzos
e(n) l'au(er) te(n) lo cor e·l pessame(n)
e sapchatz be d'aq(uil) no·l pot mouer
mas sel que deu es ab pesar estortz
can ve si dons ni pot far sos coma(n)s
el cui'au(er) mays q(ue)·l pestres ioans
A mo senhor n'ebles fassam sab(er)
iutie nos duy cals es nostre descort
(et) el dir n'a aco q(ue)·l n'er sembla(n)s
q(u'e)l sap d'amors los trebalh \\ e·ls afans//
Ayso vuelh yeu n'esteue e(n) el uoler
c'a mo senhor e(n) ebles sia l'acortz
mays yeu uolgra c'al lieys fos e(n) ioans
car aq(ue)l sap si es v(er)tadiers mon chans.

e iutiatz dreg qu'el iutiamens es grans
Ieu no fas ies uolontier iutiamen
mas ges aquest non es tant perilhos
Quieu mi dupte pus que sas+y las razos
ans lo faray n'esteue lialmen
La dona deu per razon retener
aquel que deu car s'a maior esfors
Quel Donemet en suefre tan grans -iois
iois e'l ric no uol may lo brut e'l bobans.
Trop auetz dig iutie gran falhimen
El iutiamen non es lials ni bos
Car prezatz mays l¸en deutat ¸e'l ¸cochos¸
a la dona que lo ric ni'l manen
ayso coment auzatz uos mantener
C'om en deutat tras pietz que siera mortz
E yeu say o be a passar . iii. ans
E de uos cre co sabetz miels doy ¸lans¸
Ieu prezi mays n'esteue per mo sen
home coytos plazen et amoros
si tot nos pos fayre grans messios
Que no fay Ric home desconoisen
E dona deu lo cortes retener
Car en luy es ioys e chans e deportz
E si tot deu no'l camia sos talans
Et al ric platz cobezeza et enians.
Iutie ben greu uos faray entenden
neguna res que sia dretz ni razos.
Con pot esser alegres ni ioios
sel que deu'tant que tot lo uan seguen
E fa l'adoncx en se dos cors auer
C'autre semblans non es res mas conortz
Mas lo ric pot esser leu fis amans
Per que'l pretz mays a la dona .m. tans
No pot amar n'esteue ueramen
negun ricx hom per la fey que dey uos
Sabetz per que ni tal es l'ochayzos
En lauer ten lo cor e'l pessamen
E sapchatz be d'aqui no'l pot mouer
mal sel que deues ab pensar estortz
Can ue si dons ni pot far sos comans
El cui'auer mays que'l pestres ioans
A mo senhor nebles fassam saber
iutie nos duy cals es nostre descort
Et el dir n'a aco que'l n'er semblans
Que'l sap d'amors lostrebealhs e'ls a fans.
Ayso uuelh yeu nesteue en el uoler
Ca mon+senhor en ebles sia la cortz
mays yeu uolgra cal lieys fos enioans
Car aquel sap sies uertadiers mon chans ./.

35. BEdT 194,002 *Ara·m digatz vostre semblan*[202]

Chansonnier R f. 34

Ara·m digatz uostre semblan
n'elias d'un fin aymador
c'ama ses cor gualiador
(et) es amatz ses tot enians
de cal deu pus auer talan
segon dreyta razon d'amor
que de sidons sia drutz o maritz
can ses deue que·l n'es datz lo chauzitz
Iutge cor ay de fin aman
e no(n) ges de fals trichador
p(er) que(·m) te(n)c a maior honor
s'ieu ay do(m)na cu(n)de prezan
totz tems que si l'au
e te(n)c lo marit p(er) milhor
q(ue) de sidons sia tos tems ayzitz
car ma(n)s domneys nay vist voutz e partitz
So p(er) c'om va pus melhuyran
n'esteue tenc yeu p(er) melhor
(et) aco tenc yeu p(er) sordeior
p(er) c'om va c̣ọṣịṛọ(ṇ) tot ior(n) sordeya(n)
p(er) domna va bo(n) pretz enan
e p(er) marit p(e)r hom valor
e p(er) domney nes hom grazitz
e per domney de molh(er) escarnit
Iutie s'amassetz ta(n) ni ca(n)
vos auiatz dig gran folor
mas non vol alre fenhedor
may q(ue) m(a)y v(n) laz
mays yeu uuelh reman(er) baisan
car restan nom playrialhor
car p(er) bo(n) dreg ne seria fayzitz
si ca(n) mi vol yeu li era falhit
Nelias s'ieu mido(n)s soan
p(er) molher no·l o̤ fau desonor
q(u'i)eu no lan lays mays p(er) paor
e p(er) honor q(ue) ·l port tan gra(n)
car s'ieu la pre(n) e pueys la blan
no puesc far falhime(n) maior
e s'ieu lin so(n) vilas ni descauzitz
fals ves ṣ amor e·l domney es delitz
Iutge be·m tenra p(er) trua(n)
s'ieu puesc au(er) ses gardador
e ses par e senes senhor
lieys q(ue) pus velh si alre deman
marit a son ioy ses afan

Recueil G f. 438

Araˈm digatz uostre semblan
nelias dˈun fin amador
Cˈama ses cor gualiador
Et es amatz ses tot enians
De cal deu pus auer talan
segon dreyta razon dˈamor
Que de si dons sia drutz o maritz
Can sˈes deue queˈl nˈes datz lo chauzitz.
Iutge cor ay de fin aman
E non ges de fals trichador
Per quenz tenc a maior honor
Sieu ay donna cun de prezan
Totz tems que si lan…
E tenc lo marit per milhor
Que de si dons sia tostems ayzitz
Car mans domneys nay vist uoustz e partitz
So per cˈom ua pus melhuran
nesteue tenc yeu per melhor
Et aco tenc yeu per sor. deior
Per cˈom ua tot iorn sordeyan
Per domna va bon pretz enan
E per marit per hom ualor
E per domney nˈes hom grazitz
E per domney de molher escarnit
Iutie ramassetz tan ni can
vos amatz dig gran folor
mas non uol alre fenhedor
may que may un laz…
mays yeu uuelh remaner baisan
Car restan nom playrialhor
Car per bon dreg ne seria fayzitz
si can mi uol yeu liera falhitz
Nelias sieu mi dons soan
per molher noˈl fau desonor
Quieu no lan lays mays per paor
E per honor quel port tan gran
Car sieu la pren e pueys lan blan
no puesc far falhimen maior.
E sieu lin son uilas ni descauzitz
fals ues amor el domney es delitz .
Iutge bem tenra per truan
Sieu puesc auer ses gardador
E ses par e senes senhor
Lieys que pus vuelh si alre deman
marit a son ioy ses a fan

[202] Audiau 1922, 69.

e drut al i mesclat ab dolor
p(er) q(u'i)eu vuelh may cal q(ue) sia traytz
esser maritz iauzens q(ue) drut marrit
A na margarida coma(n)
n'elias coma la melhor
quens iutiest plag et yeu sian auzit
si mays mi am mido(n)s q(ue) sos maritz
Iutge be(n) conosc q(u'e)l val tant
que sap iutgar e(n) dreg d'amor
e car so sen es ta(n) fis e chauzitz
say q(ue) dira que vos yetz falhitz

E drut al mesclat ab dolor
Per quieu uuelh may cal que sia traytz
Esser marritz iauzens que drut marrit.
Ana margarida coman
nelias com'a la melhor
Que'ns iu-tiest plag et yeu sian auzit
si mays mi am mi dons que sos maritz.
Iutge ben conosc quel ual tant
Que sap iut gar en dreg d'amor
E car so sen es tan fis e chauzitz
Say que dira que uos yetz falhitz ./.

36. BEdT 384,001 *Savaric, e·us deman*[203]

Chansonnier R f. 34v

En sauaric ye·us deman
que diatz en chantan
d'u(n) cauayer valen
c'a amat loniamen
vna dona prezan
(et) a·l mes en soan
pueys preya n'autra que endeuen s'amia
e manda·l ior(n) c'am leys vaza
p(er) penre tot son voler
e ca(n) l'autra·n sap lo ver
manda·l c'a leys aquel dya
li dara so q(ue)·l guerria
d'egal pretz e d'un semblan
son e chauzetz a tal an
PEbost li fin ayman
no van lur cor camian
des aman lialme(n)
si tot si fan paruen
c'ane(n) alhors preyan
ges p(er) vos parca
de lay on an assis lur drudaria
car ges p(er) .i\a/. fadia.
no(n) deu hom so(n) cor mou(er)
ans atenda·l bo(n) esper
de leys q(u'e)car se tenia
lays e pre(n)d'e te(n)ga via
q(u'i)eu no(n) cre q(u'e)la l'enian
pus er ue(n)gutz a so man
Senher (et) aura·y dan
sela c'a so(n) coman
a troba d'auine(n)
nis met e(n) so(n) couen

Recueil G f. 439

En sauaric yeus deman
Que diatz en chantan
D'un cauayer ualen
C'a amat loniamen
Una dona prezan
Et a'l'mes en soan
Pueys preya'n autra que en deuen s'amia
Emanda'l ioyn can leys vaza
per penre tot son uoler
E can l'autra'n' sap lo uer
Manda'l c'aleys aquel dya/ li[tâche]dara
so que'l guerria |
d'egal pretz e d'un semblan
son e'chauzetz a talan.
Pe bost li fin ay man
no ua lur cor camian
Desaman lialmen
si tot si fan paruen
C'anon alhors preyan| ges per uos
Par ca de lay on assis lur drudaria
Car ges per ia ¸fadia¸
no deu hom son cor mouer
ans atenda'l bon esper
De leys que car se tenia
Lays e prend'e tenga uia
Quieu non cre qu'ela l'enian
Pus er uengutz a'son man.
Senher et aura'y dan
sela c'a son coman
a troba d'auinen
ni's met en'son couen
per so que'l'am e'l blan

[203] Harvey - Paterson 2010, 1036-1042.

p(er) so q(ue) l’am e·l blan
be(n) aura sen d’efan
si a ley no va q(u’e)n grat lo tenha
e lays lieys q(ue) l’ausizia
c’anc ior(n) no·l uolc pro(n) ten(er)
ni·l volc sos precx obezir
mays ar can saup q(ue) vieuria
e la mor de gelozia
e p(er) als no·l ua demandan
mays car no vol q(ue) be(n) l’a(n)
Do(n)’ab leugier tala(n)
no(n) ama ta(n) ni ca(n)
prebost ni no(n) e(n)ten
que puesc’au(er) gran sen
car ges donas no fan
so c’om vol tro q(ue) a(n)
conogut ses enian c’om las am ses bauzia
mays sela c’amors non lia
vol far a totz lur plazer
e p(ro)met leu lo iazer
p(er) qu’ieu cre si autre(n) venia
caysi leu lo·s colgaria
doncx val mays m(ur)ir aman
caualieys do(n) tug aura(n)
Senher amors desfan
donas ca(n) va(n) lunhan
lur don ni p(er)meten
q(ue) p̣ụẹṣc̣ạụ(ẹṛ) g̣ṛạṇ ṣẹ(ṇ)
m\a/y q(ui)l dona breumen
fa so(n) do(n) aut e gra(n)
c’un don val .m. no fa(n)
qu’il dona leu de sel c’om lo(n)charia
vay q(ue)l sazo(n) passaria
quel do no(n) pot ta(n)t valer
co ca(n)t hom lo vol auer
e vos tenetz a folia
so c’om mays grazir deuria
de donas ca(n) va(n) aua(n)
ca(n) suffert lur maza(n)
Prebost li dur afan
e·l greu maltrag peza(n)
c’ay sufert loniamen
me sia plaze(n)
ab q(ue)lam des son gua(n)
midons o quem des tan
ans que moris van vetz la vezia
a so(n) mandame(n) sia
o de mati o de ser
ab ela uuelh remaner
ab ma bela doss’amia

Ben aura sen dˈe fan
si aˈley no ua quˈen gra lo tenia
E lays lieys queˈl ausizia
Cˈanc iorn noˈl uolc protener
niˈl uolc sos precx obezir
mays ar can saup que uieuria
Elˈamor de geloria
E per als noˈl ua demandan
mays car no uol que ben lˈan
Donab leugier talan
non ama tan ni can
prebost ni non enten
Que pues cˈauer gran sen
Car ges donas no fan
so cˈom -tro uol tro que an
Conogut ses enian
Cˈom las am ses bauzia
mays sela cˈamors non lia
uol far a tot lur plazer
E permet leu lo iazer
Per quieu cre si autrˈen uenia
Cˈaysi leu los colgaria
Doncx val mays murir aman
Caualieys don tug auran.
Senher amors desfan
Donas can uan lunhan
Lur don ni permeten
[Mots exponctués non copiés]
may quiˈl dona breumen
-sa -fo fa son don aut e gran
Cˈun don ual .m. no fan
Quil dona leu de sel cˈom loncharia
vay queˈl sazon passaria
Queˈl donˈo pot tant ualer
Co cant hom lo uol auer
E uos tenetz a folia
So cˈom mays grazir deuria
De donas can uan auan
Can suffert lur mazan
Prebost li dur afan
Eˈl greu maltrag pezan
Cˈay sufert loniamen
me serian plazen
Ab quˈelaˈm des son guan
mi dons o que’m des tan
ans que moris una uetz la uezia
a son mandamen seria
o de mati o deˈser
ab ela vuelh remaner
ab ma bela dossˈamia

car amor no fe bauzia
a(n)s mi art e ilh espa(n)
amors e muer soferta(n)
Senh(er) iutge no(n) lo u(er)
na guilh'a(n) so(n) plazer
de be(n)aut e na maria
de ventadorn vuelh q(ue)·y sia
la dona de monferrat
c'a bo(n) pretz ses tot e(n)ian
Prebost d'amor sabon ta(n)
q(u'i)eu autrey so q(u'e)n dira(n)

Car amor no fe bauzia
ems mi art e ilh espan
amors e muer sofertan.
Senher iutge no'n louer
na guilhan son plazer
De ben aut e na maria
De Ventadorn vuelh quey sia
La dona de mon ferrat
C'a bon pretz ses tot enian.
Prebost d'amor sabon tan
Quieu autrey so qu'en diran ./.

37. BEdT 441,001 *Bernado, la jenser dona que·s myr*[204]

Chansonnier R f. 34v

BErnado la ienser dona que·s myr
en tot lo mo(n) ni anc fos ni er mays
dieus prec q(ue) gar de ṃọr mal e de falhir
e·m do s'amor e·m tragua d'est pantays
e dels peccatz c'a faytz mortals e lais
me do si·l play de tot be far ayzina
car dels peccatz ben es hora que·m lays
e prec ne luy a cuy lo mon s'aclina
Senh(er) si per iutgar ni p(er) me(n)tir
pot hom esser vas dieus fis ni uerays
ni pel segle enganar ni t(ra)hir
ni p(er) iazer de mans putas sauays
seretz senher vos sals p(er) tos tems mays
c'anc no·us estors parenta ni cozina
q(ue) no· (n) acsetz lo iazer o·l bays
p(er) q(ue) es sals si com yeu vey mesina
Mor de trueya dieus prec q(ue) te azir
car aysi·m vas de totz iorns a biays
e ia p(er) mi non auras q(ue) uestir
ans anaras a guiza de bastays
p(er) tal q(ue) tug se·n tragan lur estays
e ieu dar t'ay .c. de sobre l'esq(ui)na
e no·t pesses de bo morcel t'engrays
ni q(ue)·l te do(n) si no so os o espina
Senh(er) tomas be mal sabetz partir
car a(n)c p(er) vos non ompli bel o cays
ena(n)s vos vey a totz ior(n)s ris ab ir
(et) es vers so q(u)n borrel me(n) retrays
senh(er) si anc uos fossetz cue(n)de\s/ ni iay(s)
ar e(n) vzatz a ley que vos aclina
no(n) diray pus p(er) ma dona me·(n) lays
a cuy es greu car ab uos mieu a tayna

Recueil G f. 440

Bernado la ienser dona que's myr
En tot lo mon ni anc fos ni er mays
-mays Dieus prec que gar demal e de falhir
E'm do s'amor e'm tragua d'est pantays
E dels peccatz c'a faytz mortals e lais
me do s'il play de tot be far ¸ayzina¸
Car dels peccatz ben es hora que'm Lays
E prec ne luy a cuy lo mon saclina
Senher si per iutgar ni per mentir
pot hom esser uas dieus fis ni uerays
ni pe'l segle enganar ni trahir
ni per iazer de mans putas sauays
seretz senher uos sals per tostems mays
C'anc nous estors parenta ni cozina
Que non ac setz lo iazer ol bays
Per que es sals si com yeu vey mesina
Mor de trueya dieus prec que te azir
Car ay si'm vas de totz iorns a biays
E ia per'mi non auras que uestir
ans anaras a guiza de ¸bastays¸
Per tal que tug s'en' tragan lur estays
E ieu d art'ay. c. de sobre lesquina
E no't pesses de bo mor cel t'engrays
ni que'l te don si no so os o espina
Senher –Tl\Tomas be mal sabetz partir
Car -aysion \ a(n)c per uos non ompli be lo cays
enans uos vey a totz iorns ris ab ir
Et es uers so qu'en borel m'en retrays
Senher si anc fossetz cuendes ni iays
Car en uzatz a'ley que uos aclina
non diray pus per ma dona m'en'lays
a cuy es greu car ab uos ¸mieu¸ ¸atayna¸
Tart puiaras mor de trueya tonina

[204] Bertoni 1915, 473.

Tart puiaras mor de truey'a tonina
ni a valor ans cug tot iorn t'abays
e say o ben el cor q(ue) m'o deu\i/na
Senher thomas vostra valor no·ys fina
si co(m) dizetz qu'ieu dic p(er) san giruais
c'a(n)c p(er) oste no(n) cret vostra topina
Mor de trueya potz as de sarazina
dir potz que·t vols car yeu no·m te(n)c a fais
lo fol parlar de talengua mesq(ui)na
Pan d'ordy vielh e vi mudat de tyna
beuetz senher e maniatz oga(n) mais
(et) estaytz caut al foc e(n) la cozina

ni a ualor ans cug tot iorn t'abays
E say o ben el cor que m'o-n deuina.
Senher thomas uostra ualor-s noys fina
si con dizetz quieus dic per san giruais
C'anc per oste non crec uostra ¸topina¸
Mor de trueya potz as de sarazina
Dir potz que't uols, car yeu no'm tenc a fais
Lo fol parlar de ta lengua mesquina
Pan d'ordy vielh e ui mudat de ¸tyna¸
Beuetz -sauer senher e maniatz ogan mais
Et estaytz caut al foc en la cozina ./.

38. BEdT 192,002a *Falco, en dire mal* [205]

Chansonnier R f. 34v	**Recueil G f. 441**
Falco en dire mal	Falco en dire mal -uey
vey qu'es trop abriuatz	vey qu'es trop ¸abriuatz¸
e fos ne causigatz	E fos ne ¸causigatz¸
e portatz ne·l senhal	E portatz ne'l ¸senhal¸
e digatz me p(er) cal	E digatz me per cal
fos de claustra gitatz	fos de claustra gitatz
que can monge sen\h/atz	Que can monge senhatz
laissa l'orde que te	laissa l'orde que re
pueys prez'om mens sa fe	pueys prezon'i mens sa fe
qu'ieu n'ay auzit clamor	Quieu n'ay auzit clamor
e digas me p(er) que	E digas me per que
yssitz del refreitor	yssitz del -fi refreitor
Senher a uos que val	Senher auos que ual
dir enuetz ni foltatz	Dir enuetz ni soltatz
q(ue) res no·y gazanhatz	Que res noy gazanhatz
q(ue)·us puesc dir atertal	Queus puesc dir atertal
q(u'e)l uostre paubr'ostal	Quel uostre paubrostal
vieu hom d'auol p(er)catz	vieu hom d'auol per catz
e·l uestir car compratz	El uestir car compratz
q(ue)·l coms n'a(n)fos uos fe	Quel coms nanfos uos fe
do(n) nes clamatz a me	Don n'es clamatz a me
car non l'en faytz honor	Car non l'en faytz honor
pus p(er) autruy m(er)ce	Pus per autruy merce
viuetz a desonor	Viuetz a desonor
Falco men\s/ q(ue) no val	Falco mens que no ual
vielh uestir refuydatz	Vielh uestir refuy datz
val ioglar eslengatz	Val io glar es leuratz
s'a uos no(n) era mal	s'a'uos non era mal
be·us det lo colp mortal	be'us det lo colp mortal
aq(ue)l q(ue)·us dis badatz	a quel que'us dis badatz
e car trop pailaua\tz/	E car trop pailauatz

[205] Ricketts 2000, 24.

mes vos hom aytal fre		mes uos hom aytal fre	
e·l marq(ue)s o fes be		El mar ques o fes be	
que nessi trobador		Que nessi tro bador	
deu hom can ditz p(er) q(ue)	35	Deu hom can ditz per que	35
castiarab razor		Cas tiar ab razor.	
Senher si dieus mi sal		Senher si dieus mi sal	
mays a messer tal\h/atz		mays a messer talhatz	
de razor que tocatz		De razor que tocatz	
de la vostra destral	40	De la uostra destral	40
senher guy\c/'ad v(n) pal		senher guycad -un\un pal	
degratz estre crematz		Degratz estre crematz	
p(er) los mortals peccatz		Per losmortals peccatz	
c'auetz fatz far anc se		C˙auetz fatz far anc se	
p(er) q(u'e)s fols q(ue) mante	45	Per qu˙es fols que mante	45
destral am ta mal mor		Destral am ta mal mor	
canc als seus ni a se		c˙anc˙als seus ni a se	
non te(n)c fe ni amor		non tenc fe ni amor.	
Falco vostre captal		Falco uostre captal	
p(er)detz can fos desfaytz	50	E sel yuern coral	50
p(er) q(ue) tornes cochatz		Es nutz ni des pulhatz	
(se)ruir al espital		Las tauernas els datz	
e s'el yuern coral		ne reptatz mays que re	
es nutz ni despulhatz		E˙l senhal com nous ue	
las tau(er)nas e·ls datz	55	Que prezetz per folor	55
ne repatz mays q(ue) re		C˙aquest guerriers socre	
e·l senhal c'om no·us ve		falco uos son peior.	
q(ue) prezetz p(er) folor		Peior guerrier no cal	
c'aq(ue)st guerriers so cre		a t otz uostres conhatz	
falco vos son peior	60	Que uos lor es estat	60
Peior guerrier no cal		a ioc ¸descominal¸	
a totz vostres conhatz		C˙anc non gardetz lur sal	
que vos lor es estat		si be˙us fos adobatz	
a ioc descominal		ni d˙espaza ¸senchatz¸	
c'anc non gardetz lur sal	65	senhen gui del comte	65
si be·(u)s fos adobatz		Don enquer uos soue-n	
ni d'espaza se(n)chatz		nanfos uostre senhor	
senh'e(n) gui del comte		Don ac man palafre	
do(n) e(n)q(ue)r vos soue		ses fre uostra seror ./.	
n'a(n)fos vostre senhor	70		
don ac ma(n) palafre			
ses fre vostra seror			

39. BEdT 267,001 *Qui uos dara respieg dieus lo mal dia*[206]

Chansonnier R f. 34v-35r	**Recueil G f. 442**
Qui vos dara respieg dieus lo maldia	Qui uos dara respieg dieus lo mal dia
si non dizetz en chantan tota via	si non dizetz en chantan tota uia

[206] Harvey - Paterson 2010, 877-880.

que cuiatz far n’ebles del vostr’afayre
s’aysi stay preyayre
p(er) l’arma de mon payre
no m’es a ueiayre
que ia mays vieus n’iscatz
al mal que·us vey trayre
quieus dic que pus trobatz
estatz no fa layre
cant sap qu’er afolatz
pessatz tost de rayre
que fozetz mal camiat
Camiatz soy yeu ioa(n) lag ses falh\i/a
com sel q(u’e)n tot cant uol far se fadeya
cuy aue(n) tot ca(n) li enuey’a faire
car tot mon afayre
ca(n) lo degr’a cap t\r/aire
m’aue a desfayre
e uos dizetz chantatz
co seray cha(n)tayre
q(ue) totz so(n) beschantatz
maluatz bescha(n)taire
totz ior(n)s me besca(n)tatz
s’eratz e(n)ca(n)tayre
be·(n) e(n)cha(n)taryatz
Be·us esforsatz
co(m)z siatz bo(n) doblaire
pus auzi dir n’ebles q(ue)·l enp(er)ayre
vos vol vezer e cre·us be(n) sie·us vezia
p(er) vos donaria
mays p(er) dieu sie·us auzia
auzir no·us volria
car mal e lag parlatz
mo(n) ioi parlaria
e vos cha(n)tariatz
anatz o(n) q(ue) sia
ia respieg no(n) pre(n)datz
senhatz vos e(n) via
no·us cal sie·us p(er)iuratz
Cuiatz layre tug sia(n) vostre frayre
q(ue) vos dizetz qu’ieu fes tot mo(n) afayre
p(er) p(er) deniers e p(er) dieu si·m fazia
may p(er) re(n) q(ue) sia
yeu no·m p(er)iuraua
ni do(n) no pe(n)ria
d’ome q(ue) sia natz
que p(er) ioglaria
hom fos preze(n)tatz
no·m platz p(er)iuria
ni nulh maluat p(er)chatz
viatz te sa uia

Que cuiatz far nebles del uostr'afayre
s'aysi's tray preyayre
Per l'arma de mon payre
no m'es aueiayre
Quieus dic que pus trobatz
Estatz no fa layre
Cant sap qu'er afolatz
pessatz tost de rayre
Que fozetz mal camiat
Camiatz soy yeu ioan lag ses falhia
Com sel qu'en tot cant uol far se fadeya
Cuy auen tot can'li enueya faire
Car tot mon¸ afayre
Can lo degra¸captraire¸
m'aue a'desfayre
E uos dizetz chantatz
C'oseray chantayre
Que totz son bes chantatz
Maluatz bes chantaire
Totz iorns me bescantatz
seratz encantayre
Ben enchantaryatz.
Beus esforsatz
Com+z siatz
Bon doblaire
pus auzi dir nebles que'l emperayre
uos uol vezer
E cre'us ben si'eus vezia
Per uos donaria
mays per dieu sieus auzia
Auzir nous uolria
Car mal e lag parlatz
mon ioi parlaria
E uos chantariatz – anatz
anatz on que sia
ia respieg non prendatz
senhatz uos en uia
nous cal sieus periuratz
Cuiatz layre
Tug sian uostre frayre
Que uos dizetz quieu fes tot mon afayre
Per per deniers e per dieu si'm fazia
may per ren que sia
yeu no'm per iuraria
ni don no-n penria
D'ome que sianatz
Que per io glaria
hom fos prezentatz
no'm platz per iuria
ni nulh maluat perchatz

auer mal conquistatz

¸viatz ¸te sa¸ˈuia¸
auer mal conquistatz ./.

40. BEdT 461,056 *Bona domna tan uos ay fin coratie*

Chansonnier R f. 35r

Bona domna tan uos ay fin coratie
non puesc mudar nous cosselh vostre be
e dic vos be que faytz gra(n) vilanatie
car sel home canc tan non amet re
layssatz morir e no sabetz per que
pero si mor vostre er lo dampnatie
c'autra domna mas vos a grat nol ve
nien luy non a poder ni senhoratie

Na do(n)zela bem deu esser saluatie
can el gaba nis vana de me
ta(n)t a son cor fol e leu e uolatie
q(ue) m'amistat en lunha re noste
p(er) q(ue) m'amor nol ta(n)h ni nol coue
e pus el eys sa enques lo folatie
no me(n) reptetz si la foldat li(n) ve
cay si o aug dire que dretz es onratie
Bona domna ardrel podetz o pendre
o far tot so q(ue)us vengua a tale(n)
q(ue) res non es quel vos puesca defendre
aysi l'auetz ses tot retenemen
e no·m par ges q(ue)us sia dauinen
pus ab u(n) bays li fes lo cor estendre
aysi col foc q(ue)l mort carbo(n) esen
pueis cant el mor no von cal m(er)ce penre
Na do(n)zela no me(n) podetz repe(n)re
q(ui)el dey mamor ab aytal couine(n)
q(ue) el fos mieus p(er) donar e p(er) ve(n)dre
e q(ue) tostems fos a mo mandamen
mays el a fag vas my tal falhimen
do(n) ies nos pot escondir ni defendre
no(n) o fas mal si mamor li defen
car ia p(er) el no vuelh ma pretzdissendre
Suau parlem don(a) com nous e(n)te(n)da
ara digatz que forfaytz es vas vos
m\a/is q(ue) p(er) far vostres plazers se renda
son cor humil co(n)tral vostrergulhos
uuelh q(ue) digatz dona p(er) cal razos
poyretz estar q(ue) merce no vo(n) prenda
q(ue) .M. sospirs ne fal ior(n) e(n)goysos
do(n)s p(er). i. sol nol denhatz far eme(n)da
Si mamor vol na do(n)zela q(ue) re(n)da

Recueil G f. 443

Bona domna tan uos ay fin coratie
nous puesc mudar noˈuscosselh uostre be
E dic uos be que faytz gran uilanatie
Car sel home cˈanc tan non amet re
Laissatz morir e no sabetz per que
Pero si mor uostre er lo damp natie
Cˈautra domna mas uos aˈgrat noˈl ue
ni en luy non apo der ni senhoratie
-Na donzela no men podetz repenre
-Qui el dey mamor ab aytal couinen
-Que el fos mieus per donar e per uendre
Na donzela beˈm deu esser saluatie
Can el gaba niˈs uana de me
Tant a son cor fol eˈleu e uolatie
Quem amistat en lunha re noˈsˈte
Per que mˈamor noˈl tanh ni noˈl coue
E pus el eys sa enˈquˈes lo folatie
no mˈen reptetz si la foldat lieu
Car si o aug dire que dretz es onratie
Bona domna ardreˈl podetz o pendre
o far tot so quˈeus vengua a talen
Que res non es quˈel uos puesca defendre
Aysi lˈauetz ses tot retenemen
E noˈm par ges quˈeus sia dˈauinen
Pus ab un bays li fes lo cor ¸estendre¸
Aysi col foc quˈel mort carbon e sen.
Pueis cant el mor no uoˈn cal merce penre.
Na donzela no mˈen podetz repenre
Quiˈel dey mˈamor ab aytal couinen
Que el fos mieus per ¸donar e per uendre¸
E que tostems fos a mo mandamen
mays el a fag uas mi+y tal falhimen
Don ies nos pot ¸es condire¸ ni defendre
non o fas mal si mˈamor li defen
Car ia per el no uuelh maˈpretz dissendre.
Suau parlem dona cˈom nous entenda
ara digatz que forfaytz es uas uos
mays que per far uostre plazers se renda
son cor humil contra uostre ergulhos
uuelh que digatz dona per cal razos
poyretz estar que merce no uoˈn prenda
Que .m. sospirs ne faˈl iorn engoysos
Dons per un sol noˈl denhatz far emenda
Si mˈamor uol na donzela querenda

be(n) li er obs sia gais e pros
fra(n)cx e uuelh cab nuls hom nos conte(n)da
e a cascus sia de bel respots cami no(n) tanh
hom fel ni ergulhos
q(ue) p(er) mo(n) pretz dechaya ni disce(n)da
mas francx e fis selans
e amors si el vol quiel do(n) lezer q(ue) mi entenda
Aytal lauretz ia regart no von prenda
bona dona q(ue)l sieu cor auetz vos
q(ue) el no(n) a poder cad autra e(n)te(n)da
Bonais la fin do(n)zelam q(ue) sa tenda
e vos siatz garda entre nos dos
e q(ue)us te(n)guatz ab aq(ue)ls q(ue)ls tort prenda

Ben li er obs sia gais e pros
francx e uuelh cʿab nuls hom noʿs contenda
E a cascus sia de bel respotz
Cʿaʿmi non tanh hom fel ni ergulhos
Que per mon pretz dechaya ni discenda
Mas francx e fis selans e amors
si el uol quieʿl donʾ¸lezer¸ quʿe mi entenda.
Aytal lauretz ia regart no uon prenda
Bona dona quel sieu cor auetz uos
Que el non a poder cad autra entenda
Bonais la fin donzelam que sa tenda
E uos siatz garda entre nos dos
E queus tenguatz ab aquels tort prenda ./.

41. BEdT 437,023 Per re no·m posc d'amor cuidar[207]

Chansonnier R f. 36

Per re no·m puesc d'amors cuiar
q(u'e)nq(ue)r non aya chauzimen
c'anc no·m fetz amar p(er) nient
tant lo(n)iamen ses cor camiar
la pus corteza la pus gaya
e la pus plazen que dieus aya
me fa grazie los mals qu'ieu tray
pels bes qu'ieu l'aten que n'auray
e on graziray doncx can venran
los bes pus los mals grazisc tan
E do(n)cx bem dey d'amors lauzar
q(ue)n fe cauzir la pus valen
del mo(n) e la pus auine(n)
c'ab bels ditz (et) ab gent parlar
ten tota gen (et) a paya
saluan son pretz que no(n) caya
qui fas erguel be o say
ca(n) l'am mays p(er) dieu no·(n) puṣạẏ esc may
c'aysi pot leu far fin aman
amor del petit co del gran
Do(n)cx no(n) deu trop ricor garar
dona car . i. no(n) a
e cen ric home que am finamen
ans cuia(n) com los dey'amar
p(er) q(u'i)eu prec mi do(n)s q(ue) no·l playa
ric hom ni vas si no l'atraya
car tost ve(n) amors e leu uay
may am q(ue) no so(n) ricx play
q(ue)·l mal q(u'i)eu trac p(er) lieys tot l'an
m'es honor si tot m'y ay dan

Recueil G f. 444

Per re nom puesc dʿamor cuiar
Qu-+n\ʿ**en**quer non aya chauzimen
Cʿanc noʿm fetz amar per nient
Tant loniamen ses cor camiar
La pus corteza la pus gaya
E la pus plazen que dieus aya
me fa grazir lo mals quieu tray
Peʿls bes quieu lʿaten nʿauray
E on graziray doncx can uenran
Los bes pus los mals grazisc tan.
E doncx beʿm dey dʿamors lauzar
Quen fe cauzir la pus ualen
del mon e la pus auinen
Cʿabelsditzetabgentparlar
Ten tota gen et a paya
Saluan son pretz que non caya
Qui fas erguel be o say
Cam lam mays per dieu non puesc may
Cʿaysipotleufarfinaman
amor del petit co del gran
Doncx non deu trop ricor garar
Dona car un non a e cen
Ric home que am finamen
ans cuiam cʿom los deyʿamar
Per quieu prec mi dons que noʿl playa
Ric hom ni uas si noʿl atraya
Car tost uen amors e leu uay
may am que no s on ricx play
Queʿl mal quieu trac per lieys tot lan
mʿes honor si tot mʿi+y ay dan.

[207] Boni 1954, 45.

Am tot’autra gen say estar
(et) auer bel captenemen
mays am leys q(ue·m) fora p(us) gen
aio say q(ue·m) puesca dir ni far
q(u’ieu) no(n) ay l’ardit q(ui)el retraya
co l’am de fin’amor v(er)aya
sabetz p(er) q(ue) car paor ay
q(ue) l’aculhir el solas iay
q(ue·m) amora el bel semblan
p(er)des sieu l’anaua preya(n)
Sabetz a que pot hom ç̣ọṇọịṣ̣ẹṛ triar
bona dona c’a pretz valen
can degus no(n) a l’ardimen
q(ue) l’auze s’amor demandar
mays ca(n)t ela es fol’e sauaya
cascus la preya e l’asaya
e sembla q(ue) alcus li play
als fols captenemens quil ay
may a bona dona prezan
auza hom greu dir so(n) talan

Am tot autra geu say estar
Et auer bel captenemen
mays am leys quen fora pus gen
no say quen puesca dir ni far
Quieu non ay lˈardit quiel retraya
Co lˈam de finamor ueraya
Sabetz per que car paor ay
Quˈel aculhir eˈl se+olas iay
Queˈn+**m** amora eˈl bel semb lan
Perdes sieu lˈanaua preyan.
Sabetz a que pot hom triar
Bona dona cˈapretz ualen
Can degus non a lˈardimen
Quel auze sˈamor demandar
mays cant ela es folˈe sauaya
Cascus la preya e lˈasaya
E sembla que alcus li play
als fols captenemens quˈil ay
May a bona dona prezan
auza hom greu dir son talan . / .

42. BEdT 437,036 *Tostems serai ves amor*[208]

Chansonnier R f. 36v

Tostems seray ves amors
fis e ferms ab cor veray
c’am\a/r e seruir me fay
la pus bele la melhor
e si tot als no m’enansa
tant creys sos pretz ab honor
qu’ieu prenc p(er) paya l’onransa
car gent es de sidons payatz
totz fis amans qu’es e sidons onratz
E s’ieu anc sufri dolor
p(er) amors ni det esmay
era m’o torna e(n) iay
p(er) q(ue)·l fenisc ma clamor
q(u’e)n ta(n) bel plazer m’e(n)ansa
ab fin ioi ley q(ue) azor
c’ades vieu ab alegra(n)sa
can mi pes q(u’i)eu seray amatz
si·l pre(n) d’amar negus tems voluntatz
Mays de leys no·m dom temor
q(ue) de so q(ue) pus me plai
no·m deueda son cors gay
q(ue) ca(n) ve el mirador
la gran beutat q(ue) l’enansa

Recueil G f. 445

Tostems seray ves amors
fis e ferms ab cor ueray
Camar e seruir me fay
La pus bele la melhor
E si tot als nomenansa
Tant creys sos pretz ab honor
Quieu prenc per paya louransa
Car gent es de si dons, payatz,
Totz fis mans ques e si dons onratz.
E sieu anc su fri dolor
per amor ni det esmay
Era mon torna en iay
per quel fenisc ma clamor
Quen tanbel plazer menansa
ab fin ioi ley que azor
Cades uieu ab alegransa
Can mi pes quieu seray amatz
sil pren damar negus tems uoluntatz.
Mays de leys nom dom temor
Que de son que pus me plai
nom deueda son cors gai+y
Que can ue el mirador
la gran beutat quil en-au+**n**sa

[208] Boni 1954, 67.

remenbral son pretz aussor
tem q(ue) no(n) denh pe(n)r'esma(n)sa
c'a negun tanha s'amistatz
ta(n)t es sos pretz ricx e grans sa beutatz
Dezira(n) tor(n) e(n) error
soue(n) car ta(n) luenh m'estay
dels huelhs e pres del cor say
p(er)o si tot planc e plor
car vey pauc leis q(ue) n) enansa
en vey plazer m'alegor
c'ades remir p(er) semblansa
o(n) q(ue)sti son cors e sas fatz
mays be m'agrobs q(ue)·l senblan fos vertatz
Que can remir sa color
que par fos neu can cay
e·l gen cors c'a uida·m tray
e sa gran valen valor
de leys p(er) cuy pretz s'enansa
ies no·m falh ni·m fay paor
ans n'ay tan gran benana(n)sa
e ta(n) de ioy e ta(n) me platz
qu'ieu poyria far totz iays los iratz
ço La uale(n) dona s'enansa
de miso(n) ab tal valor
q(u'e)ntre nos vieu ses e(n)ga(n)sa
de fin pretz a laus prezatz ditz
salua s'onor de leys cuy mi son datz

remenbral son pretz aussor
Tem que non denh penres mansa
Ca negun tanha samistatz
Tant es sos pretz ricx e grans sa beutatz.
Deziran torn en error
souen car tan luenh mestay
Dels huelhs e pres del cor say
Pero si tot planc e plor
Car uey pauc leis quen enansa
En uey plazer ma legor
Cades remir per semblansa
on questi son cors e ses fatz
mays bem agrobs quel senblan fos uertatz.
Que can remir sa color
Que par fos neu can cay
El gen cors ca uidam tray
E sa gran ualen ualor
De leys per cuy pretz senansa
ies nom falh nim fay paor
ans nay tan gran benanansa
e tant deioy e tant me platz
Quieu poiria far totz iays los iratz.
La valen dona senansa
De mi son ab tal ualor
Quentre nos uieu ses engansa
De fin pretz alaus prezatz ditz
Salua sonor de leys cuy mi datz ./.

43. BEdT 047,008 *Plus ai de talan que no soill* [209]

Chansonnier R f. 36v

Mays ay de talan que no suelh
co fes auzir en chantan
d'amor co fay ten en son coman
ni co fay de mi so que·l play
qu'er me fay chantar aytan gen
ab lo brau tems (et) am la gran freior
co si eram lay el bel tems de pascor
On pus vau pus a(m) e mays uuelh
de bo(n) cor e de fin talan
la bela que·m conprec bayzan
q(u'e)ras l'am tan que no puesc may
e no say cosi m'esdeue(n)
que can li play que·m fay be ni onor
ades l'am mays no say don yeys l'amor
E can mi fay semblan d'erguelh
ies l'amor no·s baysa p(er) ta(n)t

Recueil G f. 446

Mays ay de talan que no-f suelh
Co fes auzir en chan tan
D'amor co ten en son coman
ni co fay de mi so quel play
Qu'er me fay chantar aytan gen
ab lo brau tems et am la gran freior
Co**n**si eram lay el bel tems de pascor.
-On pus uau pus anz+**m** e mays uuelh
De bon cor e de fin talan
la bela que'm conpre e bayzan
Qu'eras l'am tan que no puesc may
E no say cosi m'es deuen
Que can li play qu'em fay be ni onor
Ades l'am mays no say don yeys lamor.
E can mi fay semblan d'erguelh
ies l'amor no's baysa per tant

[209] Beretta Spampinato 1978, 175.

ena(n)s dic e no·m tengua dan
q(ue) no(n) la puesc layssar
ni dezamar p(er) neguna re(n)
ni uuelh esser e(n) loc d'e(n)p(er)ador
q(u'i)eu p(er) autra vires mo(n) cor alhors
Ia no seria(n) las miey huelh
d'egardar los seus bels semblan
neys si duraua·l ior(n) un an
tan m'es bel tot cant ditz ni fay
que de nulh maltrag no·m soue
q(ue) ·l seu bel velh e la fresca color
m'alu(m)na·l cor e(n) ioy et en baudor
Li maltrag don yeu pus mi duelh
son car ades no·l son denan
e si la vey pron e(n) pessan
q(ue) ·l cor e·ls velhs tenc ades lay
mays li dezir so(n) say ab me
q(ue) agra(n) mort lo(n)cx tems a dolor
si aq(ue)st dos pes no fos q(ue) m'e(n) secor
Li lauze(n)gier so(n) d'un essay
eli ab aq(ue)ls q(ue) van deuinan
l'autruy es en un gra(n)
car ia los p(er) sel o se met(on) e(n) play
e o(n) val mays me(n)s si coue(n)
car auer deu de si meteus paor
sel q(ui) dautruy ditz enueg ni folor

Enans dic e no'm tengua-dan
Que non la puesc laissar
ni des amar per neguna ren
ni uuelh esser en loc d'enperador
Quieu per autra uites mon cor al hors.
Ia no serian las miey huelh
De gardar los seus bels semblan
neys si duraua'l sor un an
tant m'es bel tot cant ditz ni fay
Que de nulh maltrag nom soue
Quel seu bel uelh e la fresca color
m'alunna'l cor en ioy et en baudor.
Li maltrag don yeu pus mi duelh
son car ades no'l son denan
E si la uey pron en pessan
Qu'el cor e'ls uelhs tenc'ades lay
mays li dezir son say ab me
Quen agran mort lonc tems a dolor
si a quest dos pes no fos que men secor
-Li lauzengier son d un essay
Eli ab aquels que uan deuinan
Lautruy esen un gran
Car ia los pers el o se meton enp lay
E on ual mays mens si couen
Car auer deu de si meteus paor
sel qui d'autruy ditz enueg ni folor ./.

44. BEdT 326,001 *Mot francamens venc denant vos*[210]

Chansonnier R f. 36v

Tot francamens venc denant vos
penre comiat p(er) tostems a lezer
e mil m(er)ces car a(n)c denher voler
q(ue) mi te(n)ges e(n) dreg vos amors gay
ta(n) ca(n) vos plac mays aras pus no·us play
es be razos pus vos voletz auer
drut d'autra part que·us sapcha may valer
q(u'i)eu lous autrei ia pieitz no·us en volrai
enans aurem gay solatz entre nos
(et) estarem co si anc res non fos
E si·l iurars ni·l pleuirs de nos dos
pot el partir de l'amor dan tenir
anem nos e(n) e(n) las mas d'un p(er)ueire
e soluetz mi q(ui)er vos solueray
e pueys poirem cascus d'aqui e(n) lay
pus lialme(n)s autr'amor mantener
e sieus fi re e(n) dreg de desplazer

Recueil G f. 449

Mot francamens venc denant vos
penre comiat per tostems a lezer
E mil merces car anc denher uoler
Que mi tenges en dreg uos amors gay
Tan can uos plac mays aras pus nous play
Es be razos pus uos uoletz auer
drut d'autra part queus sapcha may valer
Quieu lous autrei ia pieitz nous en volrai
Enans aurem gay solatz entre nos
Et estarem co si anc res non fos.
E sil iurars nil pleuirs de nos dos
Pot el partir de l'amor dan tenir
anem nos en en las mas d'un perueire
E soluetz mi quieu uos solueray
E pueys poirem cascus d'aqui en lay
pus lialmens autr'amor mantener
E sieus si re en dreg de desplazer

[210] Beretta Spampinato 1978, 197.

p(er)donatz me tot so q(ue) m'e(n) escay
tot fra(n)camens q(u'e)stiers no seria bos
si lialme(n)s no(n) es fatz lo p(er)dos
Ben leu pesatz si beus vi aziros
pus q(ue) nous vuelh nous o diga p(er) v(er)
si fas yeu be e faray o parer
q(u'e)n dona autra ay cauzit q(ue) amaray
e vos cauzit si qu'ieu p(er) v(er) o say
en . i. tal drut q(ue)·us fara decazer
e yeu e(n) leys q(ue) vol dreg manten(er)
o(n) s'apruepcha ioue(n)s e de vos vay
e si no(n) es de loc tan cabalos
siuals ela es pus bela e pus pros
Pero beus dit tostems seray clamos
del vostre cors c'aisi eus vuelh retener
mays re(n) del tot nous lays a no(n) chaler
enans sapchatz tostems vos amaray
mais pus iamais vostres no seray
si be·m deuetz eq(ue)ra lo iazer
q(uen) p(er)mezetz ca(n) n'auriatz lezer
yeu no·us o dic p(er) so car no· (n) lo(n) ay
ans s'ieu n'agues estat tan poderos
tal ora vi q(ue)n fora pus ioyos
Bona domna pus me fezetz gilos
no(n) amey re(n) contra·l vostre plazer
car anc gilos no(n) ac sen ni saber
ni re(n) no sap gilos ques ditz nis fay
ni hom no sap los mals q(ue) gilos tray
ni patz no a gilos mati ni ser
ni e(n) lunh loc gilos no pot caber
p(er) que no·us deu plazer car m'e(n) partray
car trop es miels a sel q(ue) es lebros
q(ue) ges siuals tug nol so(n) e(n)neios
Fe que deuetz si beus sui aziros
Pre(n)detz co(n)iat dona q(u'i)eu pren de uos

perdonatz me tot so que men escay
Tot francamens questiers no seria bos
si lialmens non es fatz lo perdos
Ben leu pezatz si beus ui aziros
pus que nous vuelh nous o diga per uer
si fas yeu be e faray o parer
Quen dona autra ay cauzit que amaray
E uos cauzit si quieu per uer o say
En un tal drut queus fara decazer
E yeu en leys que uol dreg mantener
on sa pruepcha io uens e de uos uay
E si non es de loc tan cabalos
Si uals ela es pus bela e pus pros
Pero beus dit tostems seray clamos
del uostre cors caisieus uuelh retener
mays ren del tot nous lays a non chaler
Enans sap chatz tostems uos amaray
mais pus iamais uostres no seray
si bem deuetz equera lo iazer
Quen permezetz can n'auriatz lezer.
yeu nous o dic per so car non lonay
ans sieu nagues estat tan poderos
Tal ora ui quen fora pus ioyos.
Bona domna pus me fezetz ge+ilos
non a mey ren contral uostre plazer
Car anc gilos non ac sen ni saber
ni ren no sap gilos que's ditz ni's fay
ni hom no sap los mals que gilos tray
ni patz no a gilos mati ni ser
ni en lunh loc gilos no pot ¸caber¸
Per que nous deu plazer car m'en partray
Car trop es miels a sel que es lebros
Que ges siuals tug nol son enneios.
S+Fe que deuetz si beus sui aziros
Prendetz coniat dona quiel pren deuos ./.

45. BEdT 047,004 *Bona domna cui rics pretz fa ualer*[211]

Chansonnier R f. 36-37r

Bona dona cuy ric pretz fa valer
sobre las pus vale(n)s al meu veiayre
auetz razon p(er) que·m denhatz estrayre
lo bel semblan e l'amoros plazer
si no car anc vos auzey far saber queus
amaua .M. aitans mays que me
en aq(ue)st tort ma trobaretz iasse
car non estortz q(ue) ia·us pogues de tant desfayre

Recueil G f. 450

Bona dona cuy ric pretz fa ualer
sobre las pus ualens
al meu veiayre
auetz razon per que'm denhatz estrayre
lo bel semblan e'l amoros plazer
si no car anc uos auzey far saber
que'us amaua .m. aitans mays que me
en aquest tort ma trobaretz iasse

[211] Jeanroy - Aubry 1908, 522.

Si els bels sembla(n)s q(ue•m) solias au(er)
de clars que·m fon donan tornatz e(n) ayre
car conoysetz q(ue) no m'e(n) puesc estrayre
mielhs me fora ia nos pogues uezer
car ies no·us puesc gitar a no(n) chaler
tals es l'enuey e·l dezirs que m'e(n) ve
q(ue) ies no(n) puesc a mo(n) cor pe(n)re fre
q(ue) uir alhors doncx no(n) puesc alre fayre
Si de uos me dizetz q(ue·m) desesp(er)
dona no say de q(ue·m) fos ḍẹẓịṛạịṛẹ esp(er)ayre
si m'avetz fag d'autras armas estrayre
c'una no(n) vey ab q(ue) dezir iazer
ses totz couens vuelh ab vos reman(er)
sia e(n) vos q(ue·m) fassatz mal o be
p(er)o gardatz cal mielhs uos e(n) coue
q(u'i)eu no·us deman otra grat pauc ni gayre
De no(n) tala(n) ab cors lial au(er)
m'autre(y) a vos p(er) uostres comans fayre
sol no·m mandetz de uos amar estrayre
car p(er) re no·(n) auria lezer
e no m'e(n) cal p(er) messo(n)gier tener
c'aisi my soi e(n) pres p(er) bona fe
ia desamar no·us poiria p(er) re
ni fin no(n) vuelh s'aman no(n) la puesc trayre
Trop me podetz lo(n)iame(n)s mal voler
si·m desamatz qu'ieu uos soy fis amayre
e volgues m'e(n) ad essient estrayre
ia de mo(n) cor no (n)'auria pod(er)
e do(n)cx dona pus no m'e(n) puesc mouer
ni m'abelis uostre ioi me soste
si ab uos no(n) trop cauzime(n)t e m(er)ce
vostre bel cors n'er vas amor peccayre
Amors n'a tort car e(n)ueyos mi te(n)
del uostre cors grayle bras blanc e le
s'en q(ue)r no faytz miels q(ue) no·m voletz fayre

car non estortz que ia'us pogues de tan desfayre
Si els bels semblans quen solias auer
Declars que'm fon donan cornatz en ayre
Car conoysetz que no m'en puesc estrayre
mielhs me fora ia nos pogues uezer
Car ies nous puesc gitar a non chaler
Tals es le miey e'l dezirs que m'en ue
Que ies non puesc amon cor penre fre
Quen uir alhors doncx non puesc alre fayre
Si de uos me dizetz quen desesper
Dona no say de quen fos -dezirai espayre
Si m'a-uetz fag d'autras armas estrayre
C'una non vey ab quen dezir iazer
Ses totz couens uuelh ab uos remaner
Sia que uos quen fassatz mal o be
Pero gardatz cal mielhs uos en coue
Quieu nous deman otra grat pauc ni gayre.
De non talan ab cors lial auer
m'autrey a uos per uostres comans fayre
Sol no'm mandetz de uos amar estrayre
Car per re non auria lezer
E no m'en cal per mess-ongier tener
C'aisi my soi en-pres per bona fe
ia des amar nous poiria per re
ni fin no vuelh s'aman non la puesc trayre.
Trop me podetz loni amen mal uoler
Si'm desamatz quieu uos soy fis amayre
e uolgues m'en ad essient estrayre
Ia de mon cor non auria poder
E doncx dona pus no m'en puesc mouer
ni m'abelis uostre ioy me soste
si ab uos non trop cauziment e merce
uostre bel cors n'er uas amor peccayre.
Amors n'a tort car enueyos mi ten
Del uostre cors gray le bras blanc e le
Sen quer no fay tz miels que nom uoletz fayre ./.

46. BEdT 047,005 *De la gensor qu'om vej' al meu semblan*[212]

Chansonnier R f. 37r

De la iensor com vei'al meu semblan
don nueg e iorn velh e pes e cossir
mer alunhar si·l cor mi uol seguir
ab tal acort quieu mays no·l torn denan
car loniamen m'a tengut deziran
ab bel semblan mays ta(n) dur mi respon
c'anc iorn no·m uolc precx ni dema(n)s sufrir
Ia may miey huelh ab los seus no·s veyran

Recueil G f. 451

De la iensor c'om vei'al meu semblan
don nueg e iorn velh e pes e cossir
m'er alunhar sil cor mi uol seguir
ab tal acort quieu mays no'l torn denan
car loniamen m'a tengut deziran
ab bel semblan mays tan-t dur mi respon
c'anc iorn no**m** uolc precy ni demans sufrir.
Iamay miey Huelh ab los seus uos veyran

[212]Newcombe 1971,78 et Jeanroy - Aubry 1908, 524.

S’a leys no platz q(ue·m) ma(n) ab si uenir
c’o(n) pus la(n) uey may m’aysi deziro(n)
e on may l’am may y fas de mo(n) dan
e·l no(n) uezer mi languis e·m cofon
e pus res als no·m play q(ue) uey el mo(n)
a pauc no·m lays de uezer e d’auzir
Bela dona ab bel cors benestan
de iay solatz e de gent aculhir
a penas sai de uos mo mielhs chauzir
si uos ueya -o -no(n) o m’e(n) tor(n) o m’e(n) an
no(n) ay sab(er) ni sen q(ue) mi ao(n)
tan soy intratz e(n) uostr’amor preo(n)
c’ a penas \\ say // p(er) o(n) m’e(n) puesca issir
Pero dona sie·us vis cor ni talan
q(ue·m) denhesses los bes q(ui)e·us uuelh grazir
so es vs mals do(n) no uolgra guerir
e pus no·us platz al v(er) dieu vos coma(n)
de uos mi part e no(n) ab cor uolo(n)
car res ses uos no·m pot far iauzion
gardatz com dey \ de uos/ ab gaug partir
Car conoysetz q(u’i)eu vos am ses e(n)ian
e car uos soi pus fis q(u’i)eu no say dir
e car m’aue(n) ab vos vieur’e murir
vos afranquis amors vas mi d̤’aytan
dona q(ue)·l cor q(ue·m) fug e·m falh e·m fo(n)
soste(n)guessetz q(u’i)eu res no say vas o(n)
q(ui)eyra secors si uos mi faytz languir
Amicx b(er)nat no·s part re(n) vieu d’amor
mays la bela que·m destre(n)h e·m co fon
tem q(ue·m) fara p(er) mort de uos partir

Saleys no platz quen ma ab si uenir
Con pus lan uey may mausi deziron
e on may lam may y fas de mon dan
El non uezer mi languis e'm cofon
E pus res als no'm play que uey el mon
a pauc no'm lays de uezer e d'auzir.
Bela dona ab bel cor beus estan
Dei ay solatz e de gent a culhir
a penas sai de uos mo mielhs chauzir
si uos ueya o m'en torn o m'en an
non ay saber ni sen quez mi aon
Tan soy intratz en uostr'amor preon
c'apenas say pon men puesca issir.
Pero dona sieus uis cor ni talan
Que'**m** denhesses los bes quieuz uuelh grazir
so es us mals don no uolgra guerir
E pus nous platz al uer dieu uos coman
De uos mi part e non ab cor uolon
Car s+**r**es ses uos no'm pot far iauzion
gardatz com dey de uos ab gaug partir
Car conoysetz quieu uos am ses enian
E car uos soi pus fis quieu no say dir
E car mauen ab uos uieure murir
vos a franquis amors vas mi d aytan
Dona qu'el cor quen fug em falh em fon
Sostenguessetz quieu res no say uas on
Quieyra secors si uos mi faytz languir. ./.
Amicx Bernat nos partren vieu damor
mays labela que'm destrenh e'm cofon
tem que'**m** fara per mort de uos partir

47. BEdT 047,010 *S'eu sabi' aver guizardo*[213]

Chansonnier R f. 37r

SJeu sabi’auer gazardon
de chanson si la fazia
ades la comensaria
cundeta de motz e de son
que p(er)dut n’ay mon bel chantar
p(er) qu’ears m’enpren espauens
e si ay estat alq(ue)s lens
no m’en deu hom ochayzonar
C’amada·us auray en p(er)do
lo(n)iame(n) e(n) aytal guiza
ma doss’amia
c’anc res no·us plac no·m saupes bo(n)
ni anc res no saupi pessar
c’a uos fos pretz ni o(n)rame(n)s

Recueil G f. 452

Sieu sabi'auer gazardon
De chanson si la fazia
ades la comensaria
cundeta de motz e de son
Que perdut n'ay mon bel chantar
per que ars m'en pren e**s**pauens
E si ay estat alques lens
no m'en deu hom ochayzonar
C'amada'us auray en perdo
Loiamen en a**yt**al guisa
ma dossa mia
c'anc **res** nous plac nom saupes bon
ni anc res no saupi pessar
c'auos fos pretz ni onramens

213 Beretta Spampinato 1978, 137.

c’al tost far no fos pus correns	cal tost far no fos pus correns
q(ue) si·n degues m’arma saluar	Que siˈn degues marima saluar.
E ia dieus a me be no(n) don	Eia dieus a me be non don
sin leys mon cors si fadia	sin leys mon cors si fadia
la flor de la cortezia	La flor dela cortezia
ela m’aura o autra non	E la mˈaura o autra non
car sol a leys m’estog e(n) car	car sol a leys mestog en car
e soy aisi sieu solame(n)t	E soy aisi sieu solament
c’autre solatz m’es rixame(n)s	Cˈautre solatz mˈes rixamens
co q(ui)·m fazia sol estar	Co quim fazia sol estar.
E no faray pus lo(n)c (se)rmo	E no faray pus lonc sermo
car o(n) pus la lauzaria	Car on pus la lauzaria
del laus sol q(u’e)n remanria	Del laus sol quˈen remanria
.c. donas n’aurian pro(n)	.c. don as naurian pron
q(ui) sabia be(n) deuinar	Qui sabia ben demandar
las beuzatz e·ls ensenhamens	las beutatz els ensenhamens
e la cortesia e·ls sens	E la cortesia els sens
aysi com s’eschayri’a far	Aysi com sˈeschayriˈa far.
Aisi fenira ma chanson	Aisi fenira ma chanson
e no vuelh pus lo(n)ga sia	E no uuelh pus longa sia
q(ue) pus len la·n ape(n)ria	Que pus len lan apenria
mo senher e sey companho(n)	mon senher e sey companhon
lo co(m)s iaufres que dieus ampar	Lo coms iaufres que dieus ampar
car es adreitz e conoissens	Car es a dreitz e conoi**ss**ens
e fay tans de ricx dretz valens	E fay tans de ricx pretz ualens
lauze(n)giers no·l pot e(n)colpar.	Lauzengiers nol pot encol part ./.

48. BEdT 047,001 *Ab la fresca clardat* [214]

Chansonnier R f. 37r	**Recueil G f. 453**
Am la fresca clartat	Am la fresca clartat
q(ue) mou del tems sere	qūez mou del tems sere
dona e ab l’estars	dona e ab lestars que renouel e ue
que renouel’e ue	ay tot mon cor pauzat en la uostra merce
ay tot mon cor pauzat	e car tant ay estat que uezer nous uolia
e(n) la uostra merce	si la colpa es mia et yeu mo ay comprat.
e car tant ay estat	Mays tant ay sofertat
que uezer no·us uolia	gran dezir e say be
si la colpa es mia	Que si mˈauetz ¸desgrat¸
(et) yeu m’o ay comprat	al meu tort ses deue
Mays tant ay sofertat	Dona per ma foldat
gran dezir e say be	Car dˈamic nous coue
q(ue) si m’auetz desgrat	Quel trop si dons irat
al meu tort s’esdeue	Per lunha felonia
dona p(er) ma foldat	E fols hom noˈs castia
car d’amic no·us coue	ans a trop mens cabat.
q(ue)·l trop si do(n)s irat	Be mˈauiˈa-cordat
p(er) lunh\a/ felonia	cˈal cor uires lo fre

[214] Beretta Spampinato 1978, 71.

e fols hom no·s castia
a(n)s a trop mens cabat
Be m'aui'acordat
c'al cor uires lo fre
mas can vei la beutat
e·l bel cors bla(n)c e le
grayle gras e delgat
e·l pus azaut c'om ue
e·l miels afasonat
tot mo(n) cor sen cambia
q(ue) de vos no·m p(er)artria
p(er) lunh autre bayzar
Tant n'ay grant uolo(n)tat
e tant y vei de be
e tant y uey de grat
q(u'i)e·us am p(er) bona fe
e ta(n) m'aues trobat
ab lial cor ancse
q(ue) uos aues comtat
q(ui)e·us aya p(er) amia
p(er) l̨i̇ plana drudaria
o·i auria pecat
Per uos ay oblidat
e non p(er) autra re
tot cant auia amat
que de pauc mi soue
q(u'i)eu ai p(er) uos ca(m)biat
do(n)cx cambiatz uos p(er) mi
uostre cor aturat
uulhat ma co(m)panhia
aisi co yeu uolria
uos e uostr'amistat
Mes auetz . e(n). b.
e(n) uostra senhoria
mielhs c'om ia no(n) auria
ren q(ue) agues comprat
Chanso a na maria
digas q(u'i)eu chantaria
si·(n) sabia auer grat

mas can vei la beutat
E'l bel cors blanc e le
grayle gras e delgat
El pus azaut com ue
E'l miels a faizonat
Tot mon cor s'en cambia
Que de uos nom per artria
per lunh autre baysat.
Tant n'ay grant volontat
E t ant y uey de be
E t ant y uey de grat
Quieus am per bona fe
E tan m'aues trobat
ab lial cor anc se
Que uos aues comtat
Quieus aya per amia
plana drudaria
oi auria pecat.
-Per uos ay oblidat
E non per autra re
Tot cant auia amat
Que de pauc mi soue
Quieu+\+ay/ per uos canbiat
Doncx cambiatz uos per mi
uostre cor aturat
uulhat ma companhia
aisi co yeu uolria
uos e uostr'amistat.
Mes auetz em bernat
en uostra senhoria
mielhs com ia non auria
ren ques agues comprat.
Chanso ana maria
Digas quieu chantaria
si'n sabia auer grat ./.

Annexe 4

Classement des erreurs de copie du scribe d'E et G

Tableau 1

Poèmes	**<u> devient <v>**	**<(e)il> devient <(e)ilh>**	**<y> devient <i>**	**<i> devient <y>**	**<i> devient <j>**
1. BEdT 155,014	v. 10 *venques*				
2.BEdT 366,027a		v. 22 *huelhs* au lieu de *hueils*			
3.BEdT 167,007					v. 10 *ajouen* au lieu de *aiouen*
4. BEdT 167,063		v.13 *nuilh'au trauer* au lieu de *nuill'autr'auer*			
5. BEdT 167,057		v.38 *uermeilha* au lieu de *uermeilla*			
6. BEdT 167,031					
7. BEdT 364,037	v. 57 *valen* au lieu de *ualen* v. 58 *valon* et *valensa*				
8. BEdT 364,039					
9. BEdT 406,020	v. 7 *volontatz* au lieu de *uolontatz*				

	v. 39 *E Val* au lieu *E ual*				
10. BEdT 392,013					
11. BEdT 406,045					
12. BEdT 406,034					
13. BEdT 406,015a	v. 3 *niverdura* au lieu de *ni uerdura*				
14. BEdT406,006	v. 30 *vengual* au lieu de *uengua·l* v.38 *volentiers* au lieu de *uolentiers*				
15. BEdT 323,023					
16. BEdT 323,023					
17. BEdT 323,011	v. 64 *Vilanes* au lieu de *uilanetz*		v. 1 *Chantarai* au lieu de *Chantaray* v. 52 *pueis* au lieu de *pueys* v. 57 *ieu* au lieu de *yeu* v. 78 *lui* au lieu de *luy*		
18 BEdT 323,018			v. 2 *faire* au lieu de *fayre* v. 7 *muzaire* au lieu de *muzayre* v. 9 *cui* au lieu de *cuy* v. 12 *sui+y* au lieu de *suy*		

			v. 15 *sui+y* au lieu de *suy* v. 31 *cuy+i* au lieu de *cuy* v. 20 *uey+iayre* au lieu de *ueiare*		
19. BEdT 323,008	v. 6 *Val* au lieu de *ual*		v. 6 *mai+ys* au lieu de *mays* v. 17 *sui+y* au lieu de *suy*		
20. BEdT 323,012			v. 3 *pantai+ys* au lieu de *pantays* v. 50 *Peire* au lieu de *Peyre*		
21. BEdT 034,002			v. 23 *uai+y* au lieu de *uay* v. 24 *pueis* au lieu de *pueys* v. 38 *ioi* de *ioy* v. 47*A cui* au lieu de *Acuy* v. 62 *cui+y* au lieu de *cuy*		
22. BEdT 356,007					
23. BEdT 080,037					
24. BEdT 080,038	v. 26 *Volriatz* au lieu de *uolriatz*		v. 28 *faitz* au lieu de *faytz* v.45 *guerreiadors* au lieu de *guerreyadors*		

			v. 74 *C'ai+ysi* au lieu de *C'aysi*		
25. BEdT 080,009	v. 48 *vilaina* au lieu de *uilania*		v. 16 *uerais* au lieu de *uerays* v. 20 *roais* au lieu de *roays* v. 23 *ioios* au lieu de *ioy|o|s*		
26. BEdT 080,028	v. 42 *veyran* au lieu de *ueyran*				v. 46 *jeu* au lieu de *ieu*
27. BEdT 080,040	v. 27 *navara* au lieu de *nauara*		v. 29 *sai+ysi* au lieu de *s'aysi*		
28. BEdT 080,029			v. 38 *liei+y* au lieu de *lieys*		
29. BEdT 080,013				v. 11 *d autruy* au lieu de *d'autrui*	
30. BEdT 389,014			v. 7 *soi* au lieu de *soy* v. 29 *plai+y* au lieu de *play*		
31. BEdT 389,001	v. 4 *Vuelh* au lieu de *uuelh* v. 50 *vostre* au lieu de *uostre*				v. 33 *jausem* au lieu de *iauze(n)*
32. BEdT 392,005					
33. BEdT 248,011	v. 22 *vos* au lieu de *uos*				v. 55 *joy* au lieu de *ioy*

34. BEdT 145,001			v. 1 *anpreiat* au lieu de *an preyat* v. 11 *sas+y* au lieu de *say* v. 35 *ioios* au lieu de *ioyos*		
35. BEdT 194,002					
36. BEdT 384,001					
37. BEdT 441,001					
38. BEdT 192,002a					
39.BEdT 267,001					
40. BEdT 461,056			v. 5 *Laissatz* au lieu de *Layssatz* v. 29 *mi+y* au lieu de *my*	v. 35 *mays* au lieu de *m(a)is*	
41. BEdT 437,023			v. 30 *m 'i+y* au lieu de *m'y*		
42. BEdT 437,036	v. 46 *valen* au lieu de *ualen*		v. 21 *gai+y* au lieu de *gay* v. 45 *poiria* au lieu de *poyria*		
43. BEdT 047,008			v. 18 *laissar* au lieu de *layssar*		
44.BEdT 326,001					
45. BEdT 047,004				v. 39 *ioy* au lieu de *ioi*	
46. BEdT 047,005					
47. BEdT 047,010					

48. BEdT 047,001	v. 27 *volontat* au lieu de *uolo(n)tat*			v. 28 *uey* au lieu de *uei* v. 41 *ay* au lieu de *ai*	

Tableau 2

Poèmes	**<o> final devient <on>**	**<x> ou <c> final devient <cx>**	**<z> final devient <s>**	**<tz> final devient <s>**
1.BEdT 155,014				
2.BEdT 366,027a				
3.BEdT 167,007		v. 32 *doncx* au lieu de *donx*		
4. BEdT 167,063				
5. BEdT 167,057				
6. BEdT 167,031		v. 10 *doncx* au lieu de *c'adonx*		
7. BEdT 364,037				
8. BEdT 364,039		v.5 *doncx* au lieu de *donx* v. 13 *luecx* au lieu de *luex*		
9. BEdT 406,020	*no dezira'l* au lieu de *no(n) dezira*			
10.«BEdT 392,013				
11. BEdT 406,045				

12. BEdT 406,034				
13. BEdT406,015a	v. 42 *sazon* au lieu de *sazo*			
14. BEdT406,006				
15. BEdT 323,023				
16. BEdT 323,023				
17. BEdT 323,011	v. 56 *perso* au lieu de *p(er) so(n*)		v. 9 *a presen* au lieu de *a preze(n)* v. 52 *pres iei* au lieu de *preziei*	v. 33 *dis* au lieu de *ditz* v. 64 *Vilanes* au lieu de *uilanetz*
18 BEdT 323,018				
19. BEdT 323,008				
20. BEdT 323,012			v. 8 *lausa* au lieu de *l'alauza* v. 9 *layse* au lieu de *layze* v. 18 *conquis+za* au lieu de *co(n)q(ui)za* v. 25 *prisa* au lieu de *piza*	
21. BEdT 034,002	v. 51 *non sazautet* au lieu de *no s'azautet*			
22. BEdT 356,007				
23. BEdT 080,037				
24. BEdT 080,038				
25. BEdT 080,009				
26. BEdT 080,028				

27. BEdT 080,040				v. 16 *petits* au lieu de *petitz*
28. BEdT 080,029	v. 2 *non* au lieu de *no*			
29. BEdT 080,013				
30. BEdT 389,014	v. 6 *mon* au lieu de dit *mo*	v. 39 *malastruc gonor* au lieu de *malastrugonor* v. 42 *malastrucx* au lieu de *malastruc* v.43 *malastrucx* au lieu de *malastruc*		
31. BEdT 389,001			v. 33 *jausem* au lieu de *iauze(n)*	
32. BEdT 392,005				
33. BEdT 248,011				
34. BEdT 145,001				v. 7 *iutias* au lieu de *iutiatz*
35. BEdT 194,002				
36. BEdT 384,001	v. 27 *son* au lieu de *so*			
37. BEdT 441,001				
38.BEdT 192,002a				
39.BEdT267,001				
40. BEdT 461,056				
41. BEdT 437,023				
42. BEdT 437,036	v. 12 *mon* au lieu de *m'o*			

	v. 20 *son* au lieu de *so*			
43. BEdT 047,008		Cas inverse : v. 37 *lonc tems* au lieu de *lo(n)cx tems*	v. 19 *des amar* au lieu de *dezamar*	
44.BEdT 326,001			v. 21 *pezatz* au lieu de *pesatz*	
45. BEdT 047,004				
46. BEdT 047,005			v. 23 *quieuz* au lieu de *q(ui)e·us*	
47. BEdT 047,010	v. 36 *mon* au lieu de *mo*		v. 10 *guisa* au lieu de *guiza*	
48. BEdT 047,001				

Tableau 3

Poèmes	**<s> devient <z>**	**<an> devient <ant>**	**erreurs de copie**	**ajout de graphème**	**oubli de graphème**
1. BEdT 155,014			v. 35 si au lieu de *li*	v. 1 *peccat* au lieu de *pecat*	v. 36 *pograz* au lieu de *pogratz*
2.BEdT 366,027a			v. 40 *dellora* au lieu de *des l'ora*		v. 33 *null* au lieu de *nuill*
3.BEdT 167,007			v.54 *suferraire* au lieu de *sufertaire*		v. 60 *paor* au lieu de *paors*
4.BEdT 167,063			v. 16 *dela* au lieu de *de lei*		v. 4 *nulla* au lieu de *nuilla*

					v. 9 *greu* au lieu de *greus*
5.BEdT 167,057					v.1 *amor* au lieu de *amors* v. 38 *A* au lieu de *Ai*
6.BEdT 167,031			v. 9 *on* au lieu de *o·m* v. 17 *chauzire* au lieu de *chauzit* v. 57 *Am* au lieu de *A·n*	v. 17 *chauzire* au lieu de *chauzit*	v. 10 *doncx* au lieu de *c'adonx*
7.BEdT 364,037			v. 39 *sec* au lieu de *ses* v. 58 *uostre* au lieu de *uostra*	v. 24 *trug* \ ***tug*** au lieu de *tug*	v. 11 *fallizon* au lieu de *faillizon* v. 53 mas au lieu de *mais*
8.BEdT 364,039			v. 2 *por* \ ***pot*** au lieu de *pot* v. 12 *al gen* au lieu de *abgen* v. 21 *-noirai****non ai*** au lieu de *non ai* *v. 25 -<u>par</u>****pac*** au lieu de *pac* v. 31 -***e***uencut au lieu de *e uencut*[215] v. 31 *seigle* au lieu de *setgle*		v. 11 *qu'el* au lieu de *que·ill* v. 29 *gran* au lieu de *grans*

[215] C'est Sainte-Palaye qui nous met sur la piste de l'erreur de son scribe. Il biffe et réécrit la bonne leçon sur la précédente parce qu'elle est probablement erronée. Du fait de sa correction, nous ne parvenons pas à lire la version du copiste, nous la comptabilisons cependant dans les fautes de copie car elle a appelé une correction. Nous appliquons le même principe pour le v. 49.

			v. 39 *m'ab-ues****uos** au lieu de *uos* v. 43 *de-cor****tot** au lieu de *tot* v. 46 *e-rene****tenc** au lieu de *tenc* v. 49 -***no***uol* devient *e no uol*		
9.BEdT 406,020				v. 8 *de*|*belh* au lieu de *debel* v. 13 *clames mes merces* au lieu de *clames merces* v. 15 *ioias* au lieu de *ioia* v. 46 *cali* au lieu de *c'al*	v. 23 *l'amor* au lieu de *l'amors* v. 31 *fen* au lieu *fenh*
10.BEdT 392,013			v.13 *e'in* au lieu de *e·m*		
11. BEdT 406,045			v. 1 *chauzir* au lieu de *chauzit* v.1 -aim**aun** au lieu de *aun*		
12. BEdT 406,034			v.13 *dic* au lieu de *dis* v.13 -*serai****cerai** au lieu de *cerai* *v. 17* -*estius****esquius** au lieu de *esquius*	v. 18 *contras* au lieu de *contra* v. 46 -*lo* biffé par le copiste	v. 30 *uolgra'*-***n** au lieu de *uolgra·n fos*

			v.30 *uolgra'-**__*n*__ au lieu de *uolgra n fos* v. 37 *-eerta**__*cera*__ au lieu de *ceria* v. 45 *-sai**__*soi*__ au lieu de *soi*		
13. BEdT 406,015a			v. 25 *Saturen tendeire * __*s'autr'entendeire*__ au lieu de *S'autr'entendeire* v. 45 *eueinre**__*cueint e*__ au lieu de *cueint'e* v. 54 *-morir**__*guerir*__ au lieu de *guerir*	v. 18 *enquier* au lieu de *enquer*	
14. BEdT406,006			v. 14 *C-azim**__*Q'azun*__ au lieu de *Cazun* v. 36 *-untal eillbon* __fi mal e il bon__* au lieu de *li mal e ill bo(n)* v. 37 *sosprison* au lieu de *sospeison*	v. 11 *accordar* au lieu de *acordar*	
15. BEdT 323,023			v. 22 *chans* au lieu de chant v. 35 *-ueilha**__*uenha*__ au lieu de *uenha*		
16. BEdT 323,023				v. 3 *messatge* au lieu de *mesatge*	v. 34 *no uueill* au lieu de *non uueill*

17. BEdT 323,011			v. 17 *espelh* devient *elpelh* v.30 *pratat* au lieu de *piatat* v. 57 *le torni* au lieu de *lo torni* v. 84 *en ben* au lieu de *e(n)te(n)*	v. 19 *tiers* au lieu de *ters* v. 43 *Et* au lieu de *E* v. 56 *Ques fas perso* au lieu de *q(ue)s fa p(er)*	v. 41 *ualrias* au lieu de *ualrials*
18 BEdT 323,018			v. 14 *Et* au lieu de *e* v. 22 *Em* au lieu de *e(n*) v. 28 *Ni dieus o uol gues uezer* au lieu de *Si dieus o uolgues uezer* v. 42 *Do* au lieu de *No* v. 42 *aremer* au lieu de *a temer* v. 45 *prusinatz* au lieu de *prusmatz* v. 50 *degrai* au lieu de *degun*	v. 45 *tant* au lieu de *tan*	v. 4 *larc* au lieu de *larcs* v. 23 *melhs* au liue de *mielhs* v. 23 *sordiaire* au lieu de *sordeiaire*
19. BEdT 323,008			v. 7 ay *fim* au lieu de *aysi·m* v. 31 *Et ab* au lieu de *Cab un*	v. 20 *car uergonhos* au lieu de *ca uergonhos*	

			v. 35 *estermutz* au lieu de *esternutz*		
20. BEdT 323,012	v. 51 *deuerz* au lieu de *deuers*		v. 15 *adoncy* au lieu de *adoncx* v. 33 *engies* au lieu de *engres*	v. 25 *prisa* au lieu de *piza*	
21. BEdT 034,002			v. 15 *C'anc* au lieu de *S'anc* v. 36 *D'amors* au lieu de *S'amors* v. 41 *per* au lieu de *pel* v.53 *chatieu* au lieu de *chastieu* v. 62 *ie chant* au lieu de *ieu chant*	v. 26 *Don lor platz porta* au lieu de *Don lo platz porta*	
22. BEdT 356,007			v. 50 *Senher* au lieu de *Senh'e(n)*	v. 10 *uostres fatz gardatz* au lieu de *uostres fatz gardat* v. 50 *Raymbault* au lieu de *raymbaut* v. 51 *uostre uostre* au lieu de uostre *respot* v.52 *qe'm* au lieu de *que (m)*	v. 27 *tu elhx* au lieu de *e tuelh'e* v. 50 *yem m ray* au lieu de *ye mn'iray*
23. BEdT 080,037			v. 30 *babuassor* au lieu de *ualuassor*	v. 7 plus au lieu de *pus*	

			v. 60 *ricy* au lieu de *ricx*		
24. BEdT 080,038			v. 3 *fui* au lieu de *fin* v. 4 *auidan* au lieu de *aiudan* v. 89 *Da* au lieu de *Na* v. 90 *ni ay* au lieu de *may*	v. 1 *Sabr\c/ils* au lieu de *Sab\r/ils*	v. 7 *dossor* au lieu de *dossors* v. 80 *quel* au lieu de *quels*
25. BEdT 080,009			v. 13 *Lanra trays* au lieu de *la(n)zatrays* v. 44 *uonria* au lieu de *non ria*	v. 26 *nostraria* au lieu de *nost'aria* v. 48 *vilaina* au lieu de *uilania*	v. 26 *ganizos* au lieu de *garnizos*
26. BEdT 080,028					v. 10 *coteh* au lieu de *cotelh*
27. BEdT 080,040			v. 11 *la* au lieu de *sa* v. 30 *uergoulos* au lieu de *uergonhos* v. 32 *loe* au lieu de *lor*	v. 23 *erguilhos* au lieu de *ergulhos* v. 28 *grans* au lieu de *gran* v. 37 *bobans¬s* au lieu de *bobans*	v. 6 *dos* au lieu de *dols* v. 34 *pitieus* au lieu de *peitieus*
28. BEdT 080,029			v.24 *eseut* au lieu de *escut* v.24 *cob* au lieu de *col* v. 25 *Nil* au lieu de *Si·l*	v. 16 *tenpestra* au lieu de *te(m)pesta* v. 25 *margra* au lieu de *marga* v. 33 *sabraria* au lieu de sa *baria*	v. 15 *plazen* au lieu de *plazens* v. 28 *aseties* au lieu de *asseties* v. 39 *quermins* au lieu de *q(er)minis*

			v. 34 *urtat* au lieu de *urtar* v. 38 *his* au lieu de *fas* v. 38 *reueriorn* au lieu de *tener iorn*	v. 40 *bissestra* au lieu de *bissesta*	
29. BEdT 080,013			v. 5 *paires* au lieu de *paire o* v. 9 *er* au lieu de *es*	v. 1 *pues* au lieu de *puesc*	v. 3 *nouel* au lieu de *nouel'e*
30. BEdT 389,014			v. 14 *eug* au lieu de *cug* v. 31 *Nieis* au lieu de *Sieis*		
31. BEdT 389,001			v. 23 *adramors* au lieu de *adzamor\s/* v. 34 *rezian* au lieu de *rizian* v. 33 *jausem* au lieu de *iauze(n)* v. 38 *–sai † * ***tug miei paren*** au lieu *de gaug tug miei pare(n)* v.8 *-quieu aytan gaug et eysamen* v. 50 *nouau men* au lieu de *non auime(n)*		v. 4 *uer* au lieu de *v(er)s* v. 24 *camors* au lieu de *c'amor* v. 31 *mi don* au lieu de *mido(n)s*
32. BEdT 392,005			v. 36 *hams* au lieu de *liams*		v. 50 *par* au lieu de *part*

33. BEdT 248,011			v. 56 *Miguel* au lieu de *Miquel* v. 68 *Car* au lieu de *c'al* v. 68 *escat* au lieu de *escac*		v. 35 *priuat* au lieu de *priuatz* v. 58 *E falhat* au lieu de *e·l falhat*
34. BEdT 145,001			v. 5 *lauer* au lieu de *laser* v. 14 *s'a* au lieu de *fa* v. 11 *sas+y* au lieu de *say*		v. 36 *tot* au lieu de *totz* v. 37 *fa* au lieu de *fan*
35. BEdT 194,002			v. 25 *ramassetz* au lieu de *s'amassetz* v. 26 *amatz* au lieu de *auiatz*	v. 16 *uoustz* au lieu de *uoutz* v. 48 *marritz* au lieu de *maritz*	v. 2 *amador* au lieu de *aymador* v. 17 *melhuran* au lieu de *melhuyran*
36. BEdT 384,001			v. 8 *ioyn* au lieu de *ior*(n) v. 8 *can* au lieu de *cam* v. 19 *C'anon* au lieu de *cane(n)* v. 39 *geloria* au lieu de *gelozia* v. 83 *ems* au lieu de *a(n)s*		v. 16 *ua* au lieu de *uan* v. 20 *on assis* au lieu de on *an assis* v. 51 *tot* au lieu de *totz*
37. BEdT 441,001			v. 38 *crec* au lieu de *cret* v. 37 *con* au lieu de *co(m)*	v. 37 quieus au lieu de *quieu*	v. 28 *borel* au lieu de *borrel*

					v. 29 *si anc fossetz* au lieu de *si anc uos fossetz*
38. BEdT 192,002a			v. 14 *soltatz* au lieu de *foltatz*		
39.BEdT267,001			v. 28 *emperayre* au lieu de *enperayre*	v. 4 *s'aysi's tray* au lieu de *say sistay*	Oubli de 2 vers : entre v. 6 et 7 *que iamays vieus niscatz // al mal queus vey trayre*
40. BEdT 461,056	v. 44 *respotz* au lieu de *respots*		v. 2 *nous* au lieu de *non* v. 15 *lieu* au lieu de *li(n) ve* v. 16 *Car* au lieu de *cay*	v. 36 *uostre ergulhos* au lieu de *uostrergulhos* v. 54 *ab aquels tort* au lieu de *ab aq(ue)ls q(ue)ls tort*	v. 35 *uostre* au lieu de *uostres* v. 36 *contra* au lieu de *contral*
41. BEdT 437,023			v.2 *Qu-+n\'**en**quer* au lieu de *q(u'e)nq(ue)r* v. 7 *grazir* au lieu de *grazie*		v. 7 *lo* au lieu de *los*
42. BEdT 437,036		v. 44 *tant* au lieu de *ta(n)*	v. 23 *quil en-au+**n**sa* au lieu de *q(ue) l'enansa* v. 35 *ses* au lieu de *sas*		v. 11 *amor* au lieu de *amors* v. 50 *mi datz* au lieu de *mi son datz*

43. BEdT 047,008		v. 25 *tant* au lieu de *tan*	v. 8 *anz+**m*** au lieu de *a(m)* v. 10 *conpre e* au lieu de *conprec* v. 21 *uites* au lieu de *uires* v. 24 *sor* au lieu de *ior(n)*		v. 34 *lonc tems* au lieu de *lo(n)cx tems*
44. BEdT 326,001			v. 1 *Mot* au lieu de *Tot* v. 14 *quieu* au lieu de *q(ui)er* v. 17 *si* au lieu de *fi* v. 41 *ge+ilos* au lieu de *gilos*		
45. BEdT 047,004			v. 11 *cornatz* au lieu de *tornatz* v. 15 *le miey* au lieu de *l'enuey* v. 23 *Sia que uos* au lieu de *sia e(n) vos*	v. 17 *Quen* au lieu de *q(ue)* v. 21 *quen* au lieu de *q(ue)*	v. 9 *tan* au lieu de *tant* v. 19 *espayre* au lieu de *esp(er)ayre* v. 34 *loni amen* au lieu de *lo(n)iame(n)s*
46. BEdT 047,005	v. 23 *quieuz* au lieu de *q(ui)e·us*	v.5 *tan-t* au lieu de *ta(n)*	v. 7 *precy* au lieu de *precx* v. 10 *mausi* au lieu de *m'aysi* v. 15 *beus* au lieu de *ben* v. 27 *s+**r**es* au lieu de *ses*		v. 9 *ma* au lieu de *ma(n)* v. 21 *pon* au lieu de *p(er) o(n)*

47. BEdT 047,010			v. 16 *marima* au lieu de *m'arma* v. 30 *beutatz* au lieu de *beuzatz* v. 39 *pretz ualens* au lieu de *dretz valens*	v.40 *encol part* au lieu de *e(n)colpar*	
48. BEdT 047,001	v. 23 *a faizonat* au lieu de *afasonat*		v. 23 *afaizonat* au lieu de *afasonat* v. 26 *baysat* au lieu de *bayzar* v. 50 *ques* au lieu de *q(ue)*		v. 35 *plana drudaria* au lieu de *p(er) ļi plana*

*

Annexe 5

Répartition des données par poème

Première partie

n°des poèmes	<u> devient <v>	<el> devient <elh>	<y> devient <i>	<i> devient <y>	<i> devient <j>	<eil> devient <eilh>	<o> final devient <on>	<x> ou<c> final devient <cx>	<z> devient <s>	<tz> devient - <S>	<S> devient <z>	an devient Ant	erreur de copie	ajout de graphème	Oubli de graphème
1	1												1	1	1
2						1							1		1
3					1			1					1		1
4													1		2
5						1									2
6								1					3	1	1
7	2												2	1	2
8								2					10		2
9	2	1					1							4	2
10													1		
11													2		
12													6	2	1
13	1						1						3	1	

14	**2**												**3**	**1**	
15													**2**		
16														**1**	**1**
totaux	**8**	**1**			**1**	**2**	**2**	**4**					**36**	**12**	**16**

Deuxième partie

n°des poèmes	**<U> devient <V>**	**<AN> devient <ANT>**	**<EL> devient <ELH>**	**<EIL> devient <ELH>**	**<Y> devient <I>**	**<I> devient <Y>**	**<I> devient <J>**	**<EILL> devient <EILH>**	**<O> final devient <ON>**	**<X> ou <C> final devient <CX>**	**<TZ> devient <S>**	**<Z> devient <S>**	**<S> devient <Z>**	**erreur de copie**	**ajout de graphème**	**Oubli de graphème**
17	1				4				1		2	2		4	3	1
18					7									7	1	3
19					2									3	1	
20					2							4	1	2	1	
21					5				1					5	1	
22														1	4	2
23														2	1	
24	1				3									4	1	2
25	1				3									2	2	1
26	1						1									1
27	1				1						1			3	3	2
28					1				1					6	4	3
29						1			1					2	1	1
30	1				2				1	3				2		
31	2						1					1		6		3
32														1		1
totaux	**8**				**30**	**1**	**2**		**5**	**3**	**3**	**7**	**1**	**50**	**23**	**20**

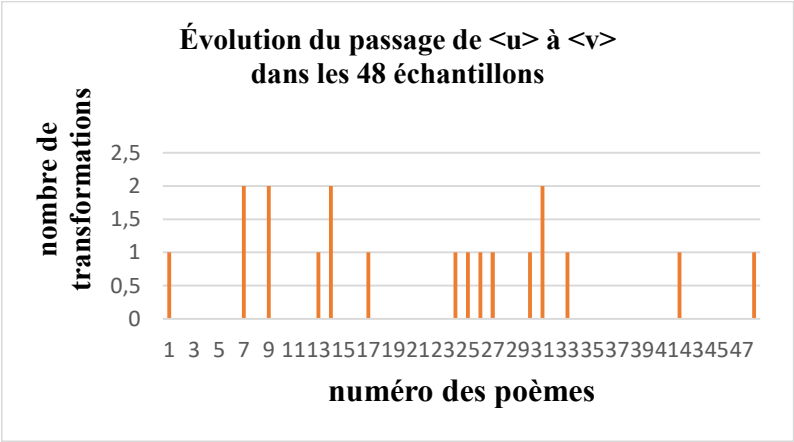
Troisième partie

n°des poèmes	<u> devient <v>	<an> devient <ant>	<el> devient <elh>	<eil> devient <elh>	<y> devient <i>	<i> devient <y>	<i> devient <j>	<eill> devient <eilh>	<o> final devient <on>	<x> ou <c> final devient <cx>	<Tz> devient <s>	<z> devient <s>	<S> devient <z>	erreur de copie	ajout de graphème	Oubli de graphème
33	1						1							3		2
34					3						1			3		2
35														2	2	2
36									1					5		3
37														2	1	2
38														1		
39														1	1	2 v.
40					2	1							1	2	2	2
41					1											1
42	1	1			2				2					1		2
43		1			1									3		1
44												1				
45						1						1		3	2	3
46		1										1	1	2		2
47									1			1			1	
48	1					2							1	3		1
TOTAL	**3**	**2**			**9**	**4**	**1**		**4**		**1**	**4**	**1**	**31**	**9**	**25**

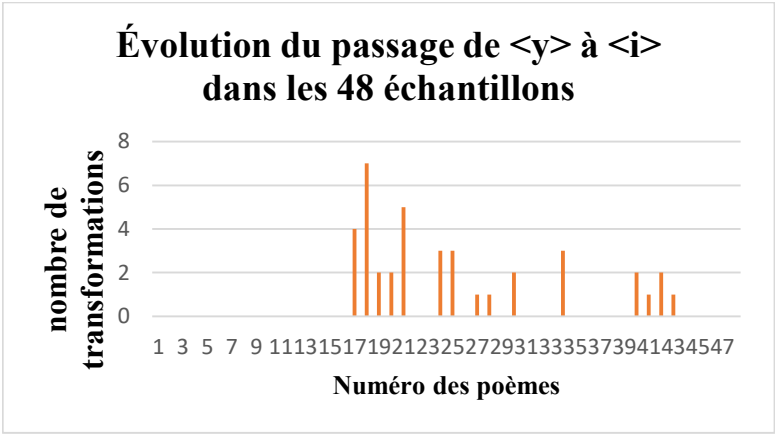
Annexe 6

Tableaux de statistiques avec graphiques des modifications les plus significatives

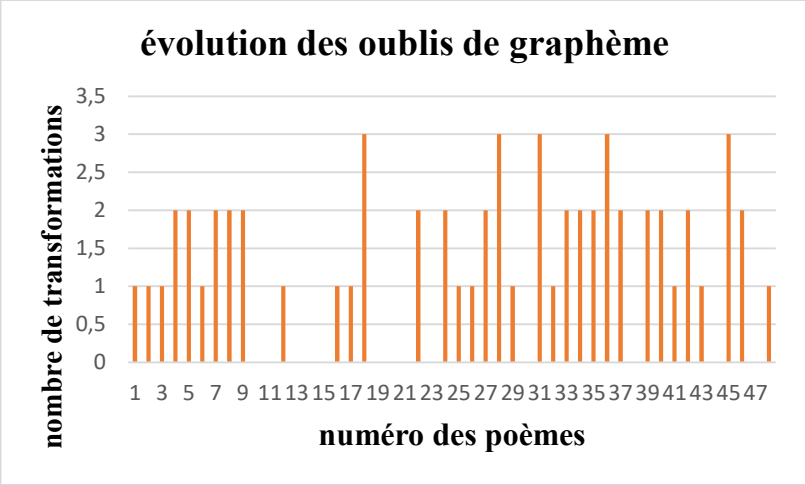
‹u› devient ‹v›					
Partie 1 833v.		**Partie 2 885v.**		**Partie 3 862v.**	
n°p.		**n°p.**		**n°p.**	
1	1	17	1	33	1
2		18		34	
3		19		35	
4		20		36	
5		21		37	
6		22		38	
7	2	23		39	
8		24	1	40	
9	2	25	1	41	
10		26	1	42	1
11		27	1	43	
12		28		44	
13	1	29		45	
14	2	30	1	46	
15		31	2	47	
16		32		48	1
TOTAL	8	TOTAL	8	TOTAL	3
19 transformations sur l'ensemble de l'échantillon					



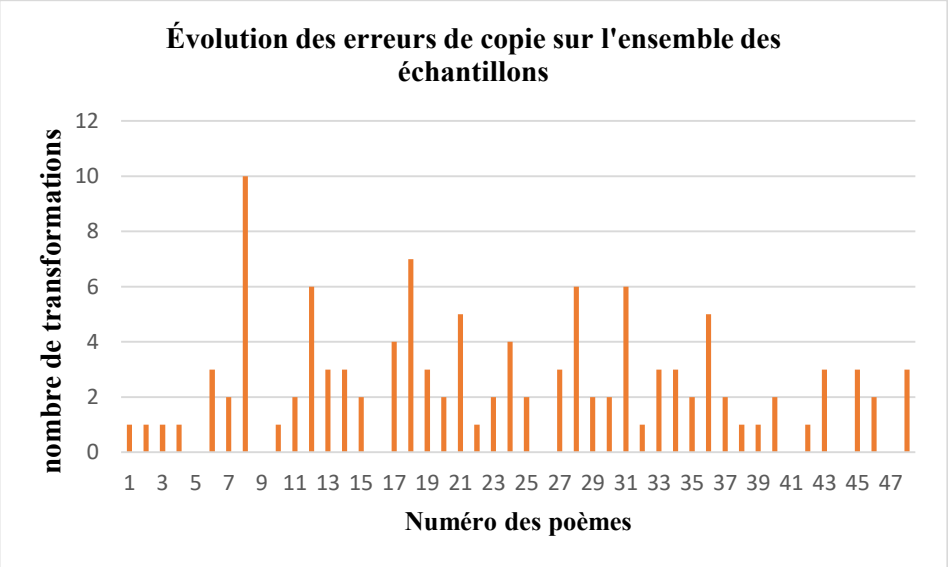
<y> devient <i>					
Partie 1 833v.	**Partie 2 885v.**		**Partie 3 862v.**		
n°p.	**n°p**		**n°p.**		
1	17	4	33	0	
2	18	7	34	3	
3	19	2	35	0	
4	20	2	36	0	
5	21	5	37	0	
6	22	0	38	0	
7	23	0	39	0	
8	24	3	40	2	
9	25	3	41	1	
10	26	0	42	2	
11	27	1	43	1	
12	28	1	44	0	
13	29	0	45	0	
14	30	2	46	0	
15	31	0	47	0	
16	32	0	48	0	
TOTAL	TOTAL	30	TOTAL	9	
39 transformations sur l'ensemble de l'échantillon					



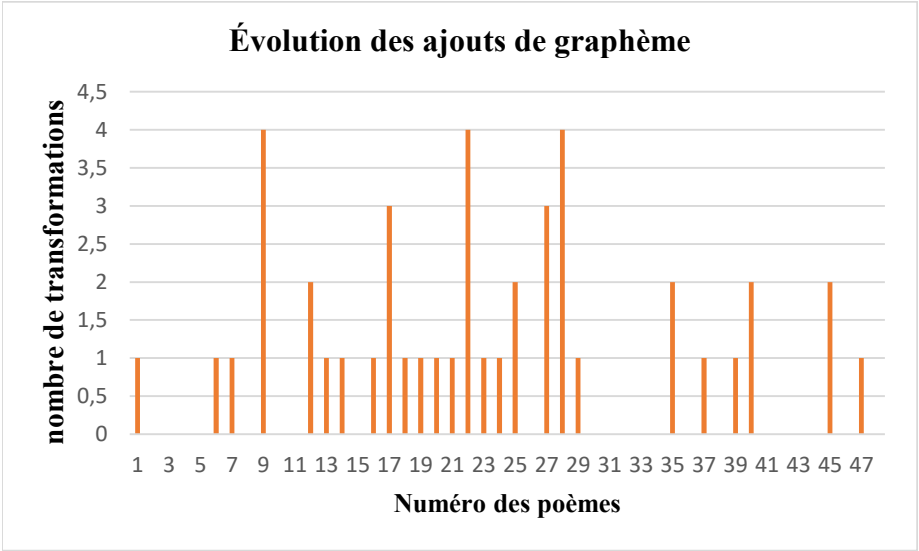
oublis de graphème					
Partie 1 833v.		Partie 2 885v.		Partie 3 862v.	
n°p.		n°p.		n°p.	
1	1	17	1	33	2
2	1	18	3	34	2
3	1	19		35	2
4	2	20		36	3
5	2	21		37	2
6	1	22	2	38	0
7	2	23		39	2
8	2	24	2	40	2
9	2	25	1	41	1
10		26	1	42	2
11		27	2	43	1
12	1	28	3	44	0
13		29	1	45	3
14		30		46	2
15		31	3	47	0
16	1	32	1	48	1
TOTAL	16	TOTAL	20	TOTAL	25
61 transformations sur l'ensemble de l'échantillon					



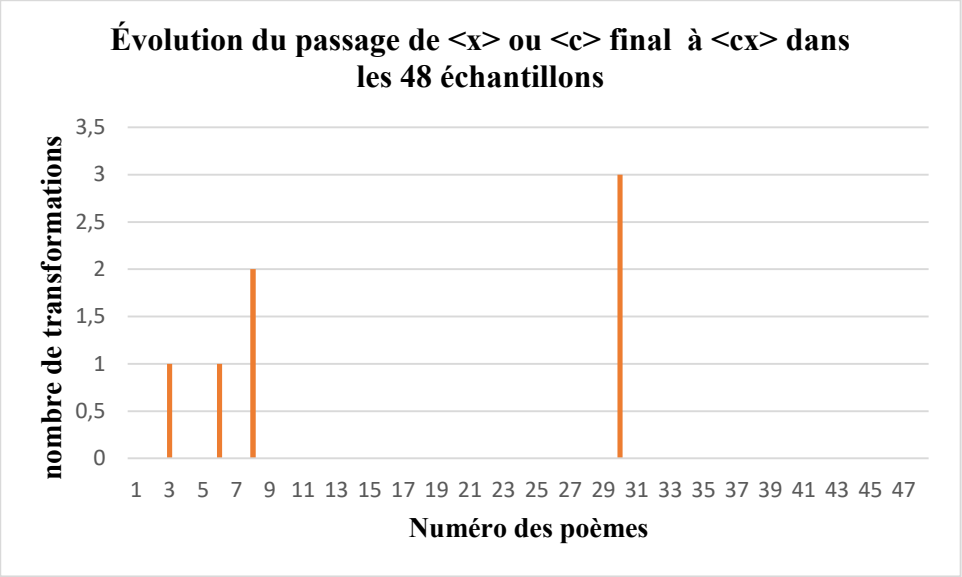
Erreurs de copie					
Partie 1 833v.		Partie 2 885v.		Partie 3 862v.	
n°p.		n°p.		n°p.	
1	1	17	4	33	3
2	1	18	7	34	3
3	1	19	3	35	2
4	1	20	2	36	5
5	0	21	5	37	2
6	3	22	1	38	1
7	2	23	2	39	1
8	10	24	4	40	2
9	0	25	2	41	0
10	1	26	0	42	1
11	2	27	3	43	3
12	6	28	6	44	0
13	3	29	2	45	3
14	3	30	2	46	2
15	2	31	6	47	0
16	0	32	1	48	3
TOTAL	36	TOTAL	50	TOTAL	31
117 transformations sur l'ensemble de l'échantillon					



Ajouts de graphème					
Partie 1 833v.		Partie 2 885v.		Partie 3 862v.	
n°p.		**n°p.**		**n°p.**	
1	1	17	3	33	0
2	0	18	1	34	0
3	0	19	1	35	2
4	0	20	1	36	0
5	0	21	1	37	1
6	1	22	4	38	0
7	1	23	1	39	1
8	0	24	1	40	2
9	4	25	2	41	0
10	0	26	0	42	0
11	0	27	3	43	0
12	2	28	4	44	0
13	1	29	1	45	2
14	1	30	0	46	0
15	0	31	0	47	1
16	1	32	0	48	0
TOTAL	12	TOTAL	23	TOTAL	9
44 transformations sur l'ensemble de l'échantillon					

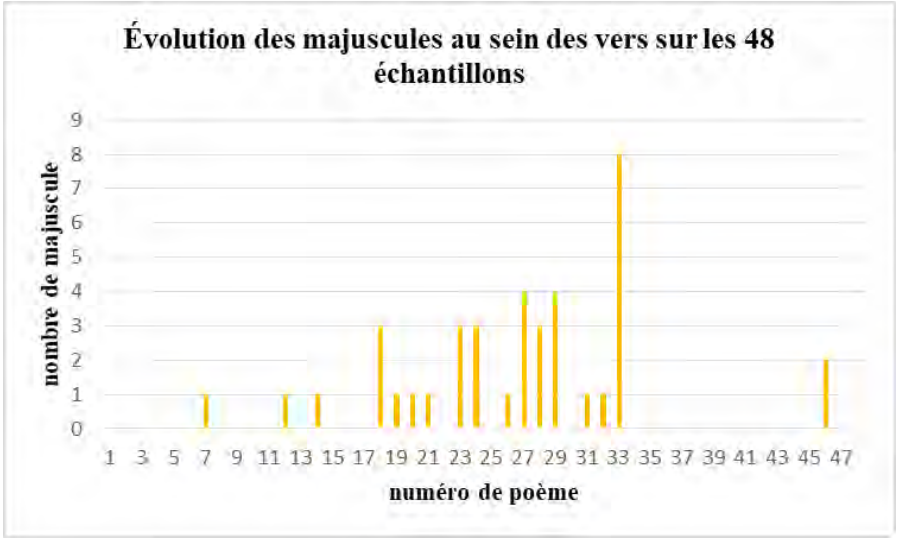


Passage de <c> ou <x> final à <cx>					
Partie 1 833v.		Partie 2 885v.		Partie 3 862v.	
n°p.		n°p.		n°p.	
1	0	17	0	33	0
2	0	18	0	34	0
3	1	19	0	35	0
4	0	20	0	36	0
5	0	21	0	37	0
6	1	22	0	38	0
7	0	23	0	39	0
8	2	24	0	40	0
9	0	25	0	41	0
10	0	26	0	42	0
11	0	27	0	43	0
12	0	28	0	44	0
13	0	29	0	45	0
14	0	30	3	46	0
15	0	31	0	47	0
16	0	32	0	48	0
TOTAL	4	TOTAL	3	TOTAL	0
7 transformations sur l'ensemble de l'échantillon					



Majuscule en début de vers					
Partie 1 833v.		Partie 2 885v.		Partie 3 862v.	
n°p.		n°p.		n°p.	
1	0	17	82	33	32
2	0	18	50	34	30
3	0	19	24	35	28
4	1	20	35	36	51
5	0	21	43	37	26
6	0	22	29	38	36
7	0	23	39	39	27
8	0	24	58	40	35
9	0	25	40	41	30
10	0	26	29	42	31
11	0	27	27	43	21
12	0	28	29	44	24
13	0	29	22	45	20
14	3	30	32	46	13
15	0	31	37	47	21
16	0	32	33	48	21
TOTAL	4	TOTAL	595	TOTAL	451
1050 transformations sur l'ensemble de l'échantillon					

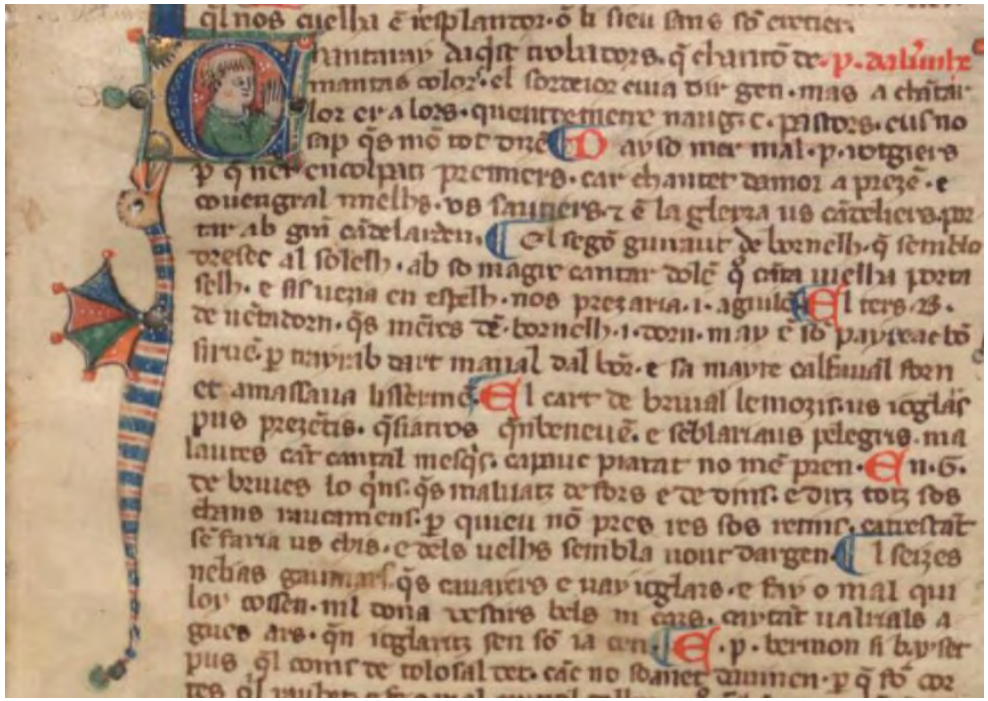
Majuscule au sein des vers (nom propre)					
Partie 1 833v.		Partie 2 885v.		Partie 3 862v.	
n°p.		**n°p.**		**n°p.**	
1	0	17	0	33	8
2	0	18	3	34	0
3	0	19	1	35	0
4	0	20	1	36	0
5	0	21	1	37	0
6	0	22	0	38	0
7	1	23	3	39	0
8	0	24	3	40	0
9	0	25	0	41	0
10	0	26	1	42	0
11	0	27	4	43	0
12	1	28	3	44	0
13	0	29	4	45	0
14	1	30	0	46	2
15	0	31	1	47	0
16	0	32	1	48	0
TOTAL	3	TOTAL	26	TOTAL	10
39 transformations sur l'ensemble de l'échantillon					



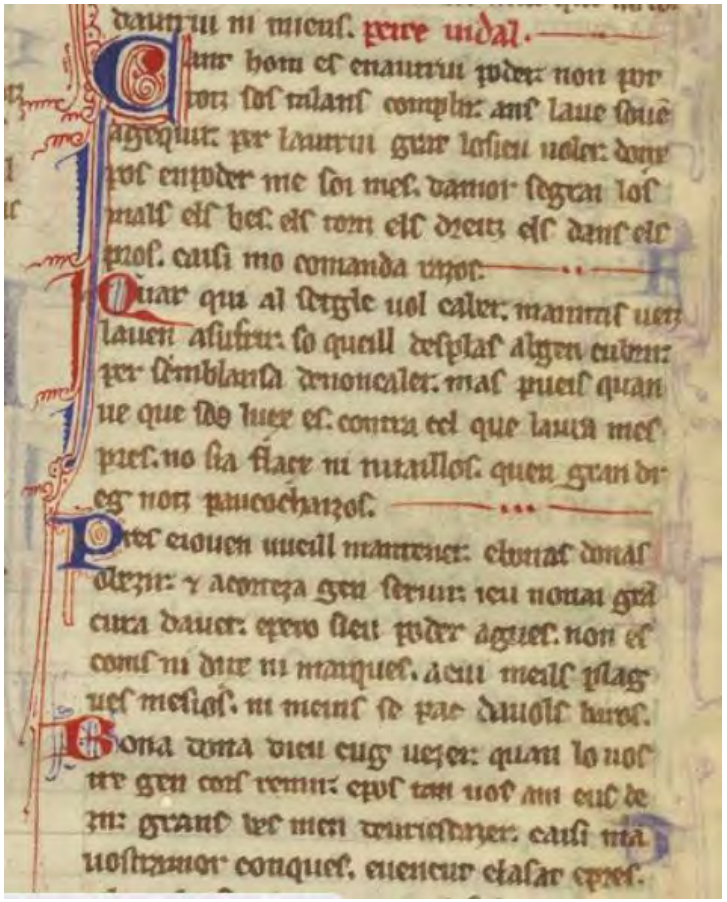
Annexe 7

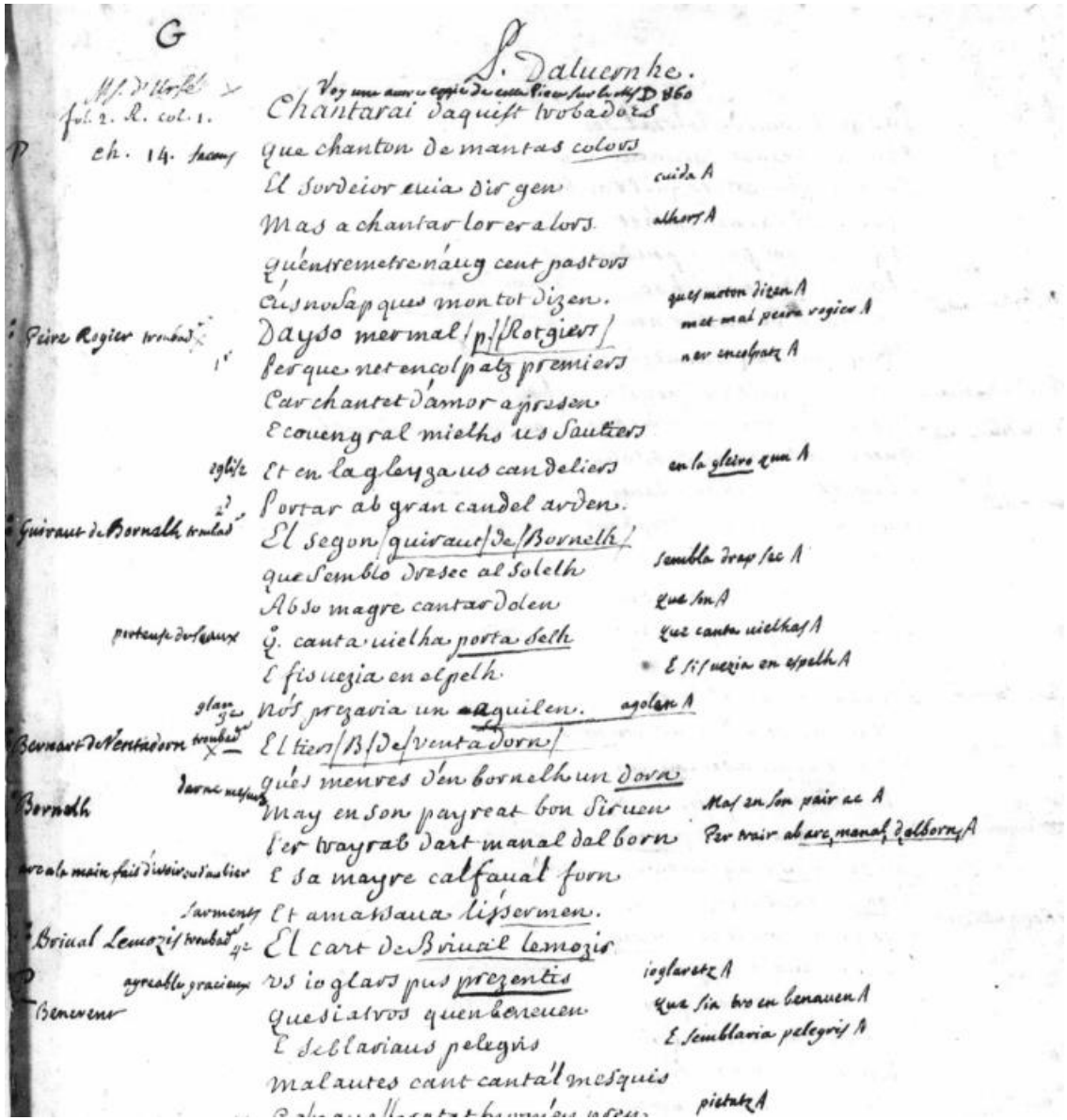
Comparaison de la mise en page des manuscrits médiévaux avec celle du ms. 3094

Édition mécanique du début du poème n°7,
Chantarai d'aquestz trobadors [BEdT 323,011], dans **R** médiéval f. 6r
f. 24r



Édition mécanique du début du poème n°8,
Quant hom es en autrui poder [BEdT 364,039], dans **E** médiéval





Édition mécanique du f. 245 de **G** (ms. 3094) poème n°8, *Chantarai d'aquestz trobadors* [BEdT 323,011](début du poème).

Annexe 8

Extraction et classement des commentaires du ms. 3094 (recueils E et G)

Critères de sélection

Les commentaires relevés ne sont jamais issus des tables des matières, mais uniquement des folios consacrés à la copie des poèmes dans les marges de tête, de gauche, de pied et de droite quand ils ne relèvent pas de collation.

Principes de transcription

- commentaires transcris diplomatiquement ;
- abréviations résolues entre parenthèses ;
- éléments en exposant dans le ms. copiés tel quel ;
- *idem* éléments suscrits.

Catégories de commentaires

Philologie

On compte 673 commentaires au total soit 23.09 % [(673 × 100)/2914= 23.09 %]

Sont relevés tous les commentaires de la main des copistes ou de Sainte-Palaye mentionnant

- échec de lecture du ms. médiéval ;
- une proposition de correction ou de solution pour pallier à tout problème de lecture ;
- un ajout de strophe, d'envoi ou de vers ;
- un commentaire sur l'ordre divergeant des strophes entre différentes versions ;
- une attribution d'un poème différente ;
- les références d'un autre recueil où le poème est aussi copié ;

Traduction

On compte 1794 commentaires au total soit 61.56% [(1794 × 100)/2914= 61.56 %]

Toutes les traductions ou hypothèses de traduction de lexies ou de syntagmes sont relevées sauf celles concernant des noms propres.

Résumé

On compte 107 commentaires au total soit 3.67 % [(107 × 100)/2914= 3.67 %]

Tous les commentaires résumant en une courte phrase verbale ou averbale un groupe de vers ou un schéma actanciel ; toutes les gloses expliquant un passage ou relevant un *topos* ; toute note paraphrasant le texte pour le rendre plus clair sans en être une traduction.

Linguistique

On compte 126 commentaires au total soit 4.32 % [(126 × 100)/2914= 4.32 %]

Tous les commentaires décrivant et étudiant l'occitan médiéval en synchronie ou en diachronie, et le comparant à une autre langue sont relevés. Sont également relevées les hypothèses d'identification de noms propres ou d'autres parties du discours.

Littéraire

On compte 166 commentaires au total soit 5.69 % [(166 × 100)/2914= 5.69 %]

Tous les commentaires concernant les phénomènes métriques, la forme du poème, les procédés stylistiques et les caractéristiques stylisitiques ou formelle du *trobar* sont relevés. On intègre par exemple dans cette catégorie les mentions de « nom déguisé de Dame » car le senhal est une caractéristique des poèmes des troubadours.

Intertextualité

On compte 48 commentaires au total soit 1.64 % [(48 × 100)/2914= 1.64 %]

Tous les commentaires notant un phénomène d'intertextualité avec :

- des fables, des récits antiques (gréco-latins) ;
- d'autres poèmes des troubadours ;
- les vers ou poèmes cités dans le *Breviari d'amor* ;
- des textes d'oïl.

Tableau ms. 3094

Incipit +n°BEdT + folio	Philologique 673 commentaires	Traduction 1794 commentaires	Résumé 107 commentaires	Littéraire 166 commentaires	Linguistique 126 commentaires	Intertextualité 48 commentaires
« Molt i fes gran peccata mor » (BEdT 155,014) (f. 20)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B 20 »	« Amour » ; « eloigne separe » ; « pe neige » ; « affolla » ; « tient » ; « pe contient est contenu » ; « miroir » ; « mesme. tiendroit seroit contenu » ; « tenu attaché » ;				
« Pos entremes me soi de far chansos » (BEdT 366,027a) (f. 20bis)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B 44 sous le nom de Peirol »	« pe caresse flatte » ; « Amour » ; « rebuté retif » ; « attrappe saisit » ; « j'aspire » ; « chose facheuse dune dureté en parole » ; « car parce que »				
« Ara coue que'm conors en chantant… » (BEdT 167,031) (f. 21)	« Voyr d'autres copies de cette Piece sur les Mss G 374 et O 27 »	« cris clameurs » ; « luise » ; « appartient » ; « je me detourne ».		« Avinen (mos plus) pe nom suposé d'une Dame »		
« Trop mal amen m'anet un temps d'amor… » (BEdT 167,063) (f. 22)		« eloigner detourner » ; « pe las filet » ; « pitié »		« Desirier (mon) pe nom de Dame supposé »		« Fable du Lyon degagé deses filets pe las filet »
« Tant me creis amor en ferm talan… » (BEdT 167,057) (f. 23)		« je sers »		« Blanchefleur pe nom de dame supposé »		
« Jauzens en gran benanansa… » (BEdT 167,031) (f. 24)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs T page 76 » ; « ce qui manque icy est-coupé en l'origi.al j'y ai supplée par le Ms S » ; « ce second envoy n'est pas ds le Ms S »	« amelioration » « je prens a temoin » « a la facon francoise » ; « Amour francois ennemi des délais » ; « Francois impatiens en amour »			« le mesme que fizansa hom(m)age lige »	
« Pueis tornatz soi en Proensal… » (BEdT 364,037) (f. 25)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B3 »	« prouve † bon » ; « confiance esperance » ; « confiance esperance » ; « proffit » ;		« Regnier ou Rainet (bel) pe nom de dame supposé »		

		« neige » « vaincre » ; « comme on dit avendre et a dépendre » ; « manquer »				
« Cant hom es en autrui poder… » (BEdT 364,039) (f. 26)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B. C 108 D 37. K 249. » ; « Cette piece a desja esté copiée d'après le Ms 7614 marqué C dont elle est la 108 »	« prosperer réussir parvenir » « depense. se plaist se contente » ; « pe hom(m)e de bas estat vernineux rongé desvers » ; « tuer » ; « guay »	« Genois doux alcuer amis et fieus a leurs ennemis »			« ceci est un proverbe »
Cel que non d'auzir chansons… » (BEdT 406,020) (f. 27)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B 82 G 698 K 253 » ; « a conferer sur le Ms L 170 » ; « ce qui manque est coupé enl'origi.[al] »	« desireux amoureux » ; « manches. cordons » ; « Amour source detous biens » ; « engin esprit » ; « vilain »	« Amour (presents en) manches [rature] et cordons donnez par amour »			
« Dona ben sai si merces no'm secor… » BEdT 392,013(f. 28)		« tâcher s efforcer » ; « je sers » ; « recouvrer »				« proverbe »
« Trop [rature] aus chauzir mei hueill en luec on rui… » (BEdT 406,045) (f. 29)	« ce vers est presq[ue] le mesme qu'un autre delapiece G706 »	« pe ont pe prie » « font pe etourdis » ; « obtient » ; « habite loge » ; « Montesquieu pe un château » « Beauté blonde » ; « pe moi qui suis dans la détresse d'amour » ; « Pe caillou de chaux »				
« Pueis onguan no'm ual e estius… » (BEdT 406,034) (f. 30)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss G710 K253 »	« discours actions de parler » ; « querelleur. de mauvaise humeur » ; « dispute debat » ; « pe mesprisé » ;		« Mais d'amic pe nom deguisé » ; « Pastoret pe nom deguisé »	« le mesme que ogan »	
« Ben sai que per auentura… » (BEdT 406,015a) (f. 31)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss G718 K96 »	« je serai » ; « oste retire » ; « patience souffrance »	« Amour jaloux »	« Pastoret pe nom deguisé » ; « Mais d'amic nom deguisé »	« jamais unquam »	
« A uieill trobar… » (BEdT 323,024) (f. 32)	« Il est incertain au quel des deux elle doit appartenir parceqlle se trouve dans une + fin des Poesies de l'un et au com(m)encent de celles de l'autre ; juste etoi de P d'elles [rature] acansa du style. »	« pe murmure pe flageoles jose babille » ; « je serai plaisant discourant »				

« Rossignol, el seu repaire… » (BEdT 323,023) **(f. 33)**		« trouve » ; « chanter » ; « emotion » ; « je serai » ; « plaidant discourant »				
« Ben ha tengut dreg uiatge…» (BEdT 323,023) (f. 34)	« cette Piece [rature] paroist estre la reponse de la dame a la Piece precedente [au-dessus de la rature] »	« pe je rêve estant eveillée » ; « pe soffire se perfection(n)e. bonté » ; « il me plut »	BEdT 323,23			
« Lo Senher que formet lot ro… » (BEdT 323,022) (f. 35)		« alla » ; « relever » ; « clerge faute » ; « pe le throne des cieux » ; « chasé losti gratifié d'un bon prix » ; « seurement poisson » « laissons » ; « indulgences » ; « pe retenu » ; « courageux » ; « pe Allemagne pe allemagne » « juifs » ; « sont »				
« Bel m'es quan la roza floris… » (BEdT 323,007) (f. 36)	« il manq[ue] icy 3. lignes de l'orig.[al] qui y sont coupées. J'y ai supplée par le Ms S »	« pe marroquins » ; « ceinturon » ; « pe bandole ban(n)iere » ; « aime se delecte » ; « qu'il dure long tems »			« Abadol pe nom de lieu des sarasins »	
« Rei io glorios uerais lums e clartatz… » (BEdT 242,064) (f. 37)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss G 49 et S 21 »	« fenestre » ; « perron » ; « dormeur » ; « pe gelée »		« PoeProv[le] Aubes »		
« Eu soi tan corteza gaita… » (BEdT 106,014) (f. 38)	« Voy und'autres copies de cette Piece sur les Mss D 465 G 431 T page 144 »	« sentinelle »		« Poe Prov[le] Aubes »		
« Ben m'era de chantar laisatz… » (BEdT 242,020) (f. 39)	« Il y a encore 2. Li gnes – coupées dans l'orig.[al] »	« maintien » ; « pe arrogant »	« Amour main abaiser »			
« Lanquan uei fueill'e flor parer… ». (BEdT 029,012) (f. 40)	« il y a dans ces 2. dernières strophes quelques lettres de coupées enl'org.[al] »	« reveille » « † tribut » « pe chestellier » « fidelité jurée » ; « jusqu'aujour » « rejette detourne » ; « déduit » ;				

		« loing conduit dehors » ; « detourne ecarte »				
« Molt eron dous mei consir... » BEdT 030,019(f. 41)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B 73 K f 253 et O piece [rature] 18 »	« † cité » « Amour » ; « deschaussé »				
« Aisi com cel quezanc non ac consire...» BEdT 030,004(f. 42)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs A 13 f 108 R° et G ch 112 N 257 »					
« Ainsi com cel que tem c amors l auzia… » (BEdT 030,005) (f. 43)	« comparez cette piece avec une autre copie que j'ai sur les Mss G[A] [39R f 239 R°] chan. 773 ou elle est attribuée a Perdigo »	« lance » ; « legereté » ; « je me mets sous la sauvegarde » ; « estoit pas d'un rang p(ro)portionné a celui desa Dame » ; « valeur entirement » ; « pe sans tour et sans guerite »			« au figuré »	« cette strophe est citée sous le nom d'Arn de Marueill ds la B[i] d'An f 235R° »
« Molt dezir laura dousana... » BEdT 034,003(f. 44)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs A 263 f 352 V° »	« brun ou boy » ; « en vain – manie touche » ; « repaist » ; « Amour constant » ; « douce saison »				
« Dreitz fora qui ben chantes… » (BEdT 027,002) (f. 45)	« Voy une autre Copie entiere de cette Piece sur le Ms A71 fol 344 » ; « Lereste de cette chan. est coupé en l'orig. [al] »			« Poe Prov [lc] avec musique Musique Provencale »		
«D'aisso don hom a lonjamen » BEdT 010,017 (f. 46)	« Voy la copie entiere de cette Piece sur les MssG [A 127 f 92R°] ch 141. et K f 171V° » ; « le reste est encore coupé ds leMs »	« mots. dorez »				
« Ara parra quel cera un enueios.. » (BEdT 010,011) (f. 47)	« Voy une autre Copie de cette Piece sur le Ms A 155 f 95 R et G ch 415 » ; « ce qui manque i cy est coupé enl 'orig.[al] /. »	« pe cercueil »				
« Nuils hom nom est tan fizels uas Senhor… » (BEdT 010,038) (f. 48)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms G ch 143 »	« pe logis demeure » « dela teste aux pieds » ; « tournant leger volage » ; « eveille » ; « s'il est tributaire del'amour » ; « leger » ; « partage egal » ; « en dispute ».			« semble le contraire de mescaps »	
« Aisi mueu mas shansos… »		« mesme. de la mesme façon » ; « † amours ce qu'il aime » ;		« Poe Prov[lc] son(n)et »		

(BEdT 011,001) (f. 49)		« irrite fasche » ; « Amour de coquettes » ; « jaloux » ; « mesme » ; « pe deMontpellier »				
« Quan Si cargo'l ram deuert fueill… » (BEdT 011,003) (f. 50)	« cequi manque icy- [rature] coupéenl'orig. al /.agradiu… ./. »	« je serois en plus haut degré d'amour » ; « parlassent » ; « soulageast » ; « je couche avec elle. je manie » ; « maistresse souveraine d'Amour »				
« Consiros compartis d'amor… » (BEdT 009,010) (f. 51)	« Voy une autre Copie de cette Piece sur le Ms A 117 f 148 V c 2 »	« conducteur chef » ; « pe Terres^te^ » ; « non baptisez » ; « rempart »	« Croisades »			
« En aquest gai sonet leugier… » (BEdT 344,003) (f. 53)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms A page 1512 f 51 52 R col 1 et sous le nom dePeire Guillem Ms K 259 »					
« Pos preguatz mi Senhor… » (BEdT 070,036) (f. 54)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B23 et O 49 »	« eloigner reculer pour mieux sauter » ; « je promets »				
« Bels mon ruels sel que si part deuos… » (BEdT 070,011) (f. 55)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms A 84 f 59 R° »	« pe oyes pe aiglons » « fleur de lis » ; « pe banni » ; « colere haineux » ; « devient fol »		« Poe Prov^le^ Rimes »		
« Quan lo dous tems comensa...» BEdT 392,027(f. 56)	« Rambaut de Vaqueiras dslesMss A et G » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms G 508 sous le nom de Rambaut de Vaqueyras. »	« joye envoisure » ; « orage » ; « nue »				
« Ab cor leial fin e Serta… » (BEdT 065,001) (f. 57)	« sic. Pe corr fen c'est ade femme »	« sincere » ; « Amour » ; « tousjours depuis que je la vis » « pe proffit » « bas profond » : « Il ne m'importe il ne me chaut » « eord vilain » ; « je dois » ; « non a vous »		« Poe Prov^le^ Rimes »		
« Amar deg^que^ ben es mezura… » (BEdT 063,001) (f. 58)		« les chants retentissent mene demane parlant du chant devient serain. » ; pe meure » ;				

		« terrestre » ; « pe lumiere » ; « pe rend maistre » ; « mesme » ; « travaille, a soin » ; « tant qu'il peut s estrendre »				
« Bel m'es lan latz la fontaina… » (BEdT 063,003) (f. 59)		« desloyale. putain fieffée » ; « meurit monte en graine » ; « Dieu me donna bonne fortune d'amour » ; « bien assise » ; « vuide » ; « pe mal mené maltraité » ; « pe begayant » ; « pe langue balbutiante » ; « pe baiser »	« **cours d'Armour prix de l'Esperrier** »	« **Cour d'Amour prix del'Eperrier** » ; « Poe Provle accort des mots avec les airs »	« Desirada pe n ppre d'une Dame »	
«Compagno per companhia… » (BEdT 063,005) (f. 60)		« **faux amants** » ; « avili » ; « **Amour trompeur** » ; « affoibli. tricherie tromperie » ; « pe peintre » ; « puterie » ; « le bien qui m'en est venu »	« Amour trompeur »	« **faux amants »**		
« Senhor qui so cuges… » (BEdT 063,002) (f. 61)	« 209 [2] Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms A 61f 325 V col 2 »	« fourchue mechante » ; « habillement uerds et rouges estoient fort estimes » ; « langue double medisante fourchue » ; « nourissons » ; « meurtrier qui assome » ; « Audas »				
« Ben es dreitz quieu fass uei mai… » (BEdT 063,004) (f. 62)		« puisque » ; « quand » ; « qui l'a » ; « suis »		« espece de poesie » ; « Poe Prov[le] refin a chaq \ la fin des / strophes » ; « espece de poesies »		
« Companho tant ai agutz d'auols conres… » (BEdT 183,005) (f. 63)	« ce qui manque icy est coupé en l'orig.[al] »	« mauvais traittement » ; « pe gourt ruisseau sans poisson » ; « vilain » ; « usage coutume » ; « leçons enseignments. aillent » ; « pe detour ou vente de bois ou plustost haye qui separe un chemin, ou la lisiere d'un bois » ; « cens rente revenu ».			« pe ds un sens tres obscene » ;	

« Ses madones [fin du vers manquant] … » (BEdT 406,040) (f. 64)	« pe p aizina »	« rude » ; « pe s aprivoise » ; « rallume, rechauffe » ; « tombeau » ; « enchaisne. » ; « point pas » ; « quelque jour. »			« epithete odieuse »	
« Azops d'una chanso faire… » (BEdT 106,004) (f. 65)	« p.e. razos »					
« Si'eus essai azamar… » (BEdT 106,023) (f. 66)	« Voy une autre copie de cette piece sur les Ms [rature]^{D} piece 477^{2} »	« s'ils le font » ; « Comtesse p e d'Angoulesme »		« P cette piece est des plus naifes et des plus tendres »		
« Pos ioi mi met enuia... » (BEdT 106,019) (f. 67)		« pe compagnie accouplement pariade » ; « je suis vrai » ; « j'offre je presente » ; « vantant glorifiant » ; « outrecuidance » ; « avancer ».				
« El tems quel rossinhols esjau...» BEdT 124,009a(f. 68)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms G 260 » ; « les lacunes sont supplées par les Mss A et G »	« la trace »				
« Hon son bon [texte manquant]… » (BEdT 132,004) (f. 69)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs B 118 et R f 58 R° col 1 » ; « ^{ttt} epos dieus hadonat deque. Sierualadreg »	« empereur »			« superlatif pe la plus belle »	
« Amors uos m'auetz tengut… » (BEdT 132,001) (f. 70)	« Voy une autre Copie cette Piece sur leMs B 119 et R f 58R°col 2 »	« semblant » ; « racheté » ; « je cherche je demande pe serviez rendiez service » ; « je suis com(m)e un muet » ; « pe caché retiré » « oublié » ; « deceu » ; « seureté » ; « tout a fait maistre »			« epithete pe fortifie » ;	
« Amors be'm platz e'm sap bo… » (BEdT 132,002) (f. 71)	« Il manque icy enuiron une ligne et quelques motz coupez enl'orig.^{al} … »	« bas, souterrains » ; « fuit erite » ; « accomplie de tous biens de fleurs et de graines » ; « meilleurs excellents » ; « mauvais discours mauvais bruit » ;		« facon de parler p dire est vilain »		

		« devenue mauvaise » ; « qui tourne qui change » ; « arriveroit » ; « innocent rigaut sot »				
« Lo Rossinhols chanta tan dousamen… » (BEdT 133,005) (f. 72)		« n'approche du sien ne l'egale » ; « retentissements. refreins » ; « pensée » ; « pe je lui en rend graces » ; « variable changeant » ; « repandu » ; « cent » ; « dans toute la terre » ; « besoin manque » ; « pe com(m)e tout entrefait tout atras » ; « pe humble. Pur sincere » ; « attachement, amours, unions rompues » ; ; « pe attente esperance »		« Miraill pe nom deguisé »		
« En aital esperansa… » (BEdT 249,005) (f. 73)	« Il y aicy quelques motz decoupez enl'orig[al]. » (f. 73)	« joueur » ; « je prens en patience » ; « me tue » ; « mort » ; « excès desreglement » ; « garentie sauvegarde » ;		« mauvais opposez a bons » ;		
« Can be'm sui apensatz… » BEdT 156,010(f. 74)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms G 432[B 157] »	« maintenant par entrefait » ; « ayait »				
« Flar ueill un nou siruentes… » BEdT 156,006(f. 75)	« Voy une autre copie de cette piece sur leMs G. piece 113. et R f 40 V° et B 156° »	« gage recompense » ; « qu'il fasse largesse ouvertes a tous » ; « roue. cendessus dessous » ; « qu'il loue dieu »				
« [texte manquant] quieu am decor… » BEdT 243,002(f. 76)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss D 609 G 760 K f 203[p page 68] et une 1e fois encore ds le Ms G 930 f 114 et sous le nom de Gaucelm Faidit T 82 V° »	« Amour ses armes et son palais » ; « entoisés bandé » ; « barriere » ; « jeu de tables » ; « ciel ».	« Amour ses armes etson palais »			
« Bel semblan m'auran … » BEdT 243,005 (f. 77)		« il me mist a mon aise avec vous entre deux draps sous une couverture » ; « follie outrecuidance » ; « ayez de moy un peu d'egard » ; « je vous ai seroi et fait vostre gré » ; « detruite et perie » ; « fidelité. servist » ;		« PoeProv[le] petits vers » ; « PoeProv[le] Rimes sur le mesme mot Masc et fem. »		

		« a vendre et a dependre » ; « effraye » ; « maistre jouissant » ; « Madame »				
« Ara s'es ma razos uouta… » BEdT 243,004(f. 78)		« tournent changent tourné changé » ; « tres bien servie caressivement » ; « se déshabiller pour coucher avec la dame » ; « treffle a quatre feuilles l'A+ veut dire qu'il seroit plus 5 + que s'il en avoit trouvé un. Superstition treffle a 4 feuilles » ; « pucelle egal jeune home » ; « coucher pres d'elle »		« PoeProv[lc] Rimes sur le mesme mot Maso et feur »	« jamais unquam »	
« Amor ben faitz uol pillatg'e faillensa… » BEdT 404,012 (f. 79)	« Les strophes 1-3 et 4 se trouvent aussi dans la Piece de R Jordan C137 » ; « il y a un mot coupé enl'orig al. »	« lascheté manquement faute » ; « vous pouviez » ; « quitterois ou manquerois » ; « je croi acier » ; « manquer cesser » ; « pe lui » ; « plus que »		« doux flexible opposé a dur »		
« Per mia fe amors… » BEdT 240,001(f. 80)	« Voy un d'autres copies de cette Piece sur lesMss D 318 et K 256 O 119 » ; « La moitié des lignes de cette strophe est coupée en l'orig.[al] »	« apres cela » ; « delié mena. long » :		« Alexandre pe nom de Dame a deguisé »		
« Ara sabrai s'ages de cortezia… » BEdT 240,004(f. 81)	« Folcet deMarcilia dsle Ms S » ; « Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B 134 G 326[M105] O120 » ; « je supplée par le Ms A les lacunes du ce Ms E » ; « ou'pa estsouvent ds ce Ms. je fais » ; « cequi manque dans cette chanson est co upé dans l'orig.[al] » ; « # Au lieu de/s ces deux Envoys on lit la strophe et les deux autres Envoys suivants »	« sousmis subjugué » ; « representation remontrance » ; « parfois » ; « entems et lieu » ; « privé dénué d'honneteté » ; « pe qualité vertu » ; « force vigueur. fortifie » ; « lasche » ; « jam(m)ais » ; « quelqu'un » ; « amoitié demi » ; « chaque jour ».			« au pe a est souvent ds ce Ms. je fais »	
« Deus la derreia chanso que iamais auziretz deme… » BEdT 240,005 (f. 82)	«Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss A 48 f 268 G 327 et K 256» ;	« dernière »				

	« ce qui manque est coup en l'orig.[al]»					
« [texte manquant] cel qui senhor [texte manquant] » BEdT 047,002 (f. 83)	« J'ai certainement veu cette piece sous un autre nom »					
« Arrestan be [passage à la main de Sainte-Palaye] soi ieu mortals… » BEdT 223,002 (f.84)	« Voy d'autres copies plus entieres de cette Piece sur lesMss [A 72 fol 349 V°col 1]. G . chan 797 et H pages 203 V° col 1. » ; « ce qui manque est coupé dans l'orig.[al] »	« chaque jour » ; « je suis assis » ; « leve » ; « reveille » ; « semble pe chercher » ; « pe adjouter dire davantage encherir ».				
« Eu ai ia uistas maintas res … » BEdT 202,007 (f. 85)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss A 392 f 160 V° »	« soit imbecille » ; « Alreuro de son discours c'est a[dire] qui en tient souvent » ; « parfoit » ; « trop de sens » ; « meritoit du mal »		« Poe Provle strophes com(m)ensantes par les mesmes mots »	« l'Ital. poignar. prendre peine s'efforcer »	
« Lan quan uei flurir l'espigua… » BEdT 202,008 (f. 86)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss A 227 f 162 V° B 195 et D 410 »	« espine » ; « benisse » ; « emene pantoise » ; « delecte » ; « je me reveille » ; « pe les cheveux gris com(m)e si j'avois quarante ans soustenez » ; « soustenez » ; « hâche » ; « pe rouge ou arrache » ; « pe extrême excessif »				« cette phrase semble un proverbe »
« Pos uei que reuerdei a'l glais… » BEdT 202,010 (f. 87)	« cequi manque encoupé est coupé en l'orig.[al] »	« glayeul le long de la fontaine » ; « embellit » ; « p e pousse desrejettons » ; « sentier » ; « esclavage » ; « pe apparence » ; « tu le me vas dire » ; « pe je sorte avant la fin de mai dans son lit » ; « dans son lit ».				
« Be'm ditz que'm de chantar e d'amor… » BEdT 203,001 (f. 88)	« sic mais je croi qu'il faut corriger sen »	« fond. neige » ; « allume » ; « hippolite le chasse facon de parler figurée pour dire seroit devenu amoureux ou ql auroit blanchi de vieillesse en aimant » ;				

		« trahison ».				
« Gen m'apareiel de far leu chanso grazida… » BEdT 230,001 (f. 89)		« air de musique »				« pe Denise herorine d amour Creis pec resus heros d amour »
« La clara lutz del bel iorn… » BEdT 230,002 (f. 90)		« j'etrenne » ; « enchaisne » ; « haut elevé. fructifie » ; « peureuse craintive. evite » ; « renverse trebuche » ; « assiste aide » ; « sorte dehors » ; « resjouisse ».				
« Pos l'amors sensen… » BEdT 230,003 (f. 91)	« cequi manque est déchiré enl'orig.[al] »	« tranche taille » ;		« Poe Prov. refrin des quatre derniers vers de chaq couplet »		
« Sal [texte manquant] … per amer et aue quieu aia'mal… [au-dessus au crayon à papier] S'ira d'amor tengues amic gauden » BEdT 273,001 (f. 92)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B 121 A 354 fol 335 et D 509 sous le nom de Jordan de Cafenols ou Cofolan »	« pe se lasche a toutte bride ou pe les fre sans frein sans mesure » ; « partager, faire les parts » ; « fol insensé » ; « clou ou gouvernail. force » ; « d'autant plus » ; « aube espine. devient amere » ; « traisture » ; « doux profond » ; « pe mauvais traittements ou pe parents tuteurs ».				
« Mas la fueilla reuirola… » BEdT 293,038 (f. 93)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss A 310 fol 174 et G 3 »	« renverse » ; « pe froid tempettueux . pe grelle » ; « oiseau pe un lauriot » ; « pe une espece de serpent pe qui se ressemble » ; « bec » ; « queue » ; « monde va a non chaloir » ; « aval en bas ».				
« Auias de chan comenans'e meillura… » BEdT 293,009 (f. 94)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D 493 »	« lier lacer » ; « pe se fortifie » ; « a rebours » ; « lasches croupis » ; « Empereur de bas estat » ; « hom(m)e vil » ;		« Poe Prov[la]liaison dans les vers »	« le Lat regum »	
« Bel m'es quan fueilla'l fana… » BEdT 293,021 (f. 95)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs A 160 fol 171 R° col 2[rature] »	« pe se fanne » ; « pe jette des branches » ; « feuillée branche » ;		« semble p baisse opposé a vai sobrana »	« diminutif de fontaine. chahuant le feminin de chathuant » ;	

		« pe murmure » ; « pe trompeuse. depeuple et ruine » ; « querelle » ; « pe branchage ou feuillage » ; « pe trompeuse » ; « pe froide » ; « cité ville ».				
« Lo uers comens mas uei del fau… » BEdT 293,033 (f. 96)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss D 487 et G9 »	« hestre fouteau branche » ; « gazouillement » ; « pe est cessé » ; « cen dessus dessous » ; « enseigne » ; « pe est cessé » ; « pe de beste bestial. pe départ »		« au figuré »	« Le Lat suavis bourgeons»	
« Ges l'estornels non s'ublida… » BEdT 293,026 (f. 97)	« il faut pe lire auzit l'enten salus det lui »			« Poe Prov[le]rimes courtes » ; « Poe Prov[le] mots coupez d'un vers al'autre »		
« Ans qu'el terminis uerdei… » BEdT 293,007 (f. 98)		« est malheureusement né » ; « Amour interressé » ; « pugoise petite monnoye »				
« Ben m'enueia per saint saluaire… » BEdT 305,009 (f. 99)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss A 93 [tâche d'encre] f 183 R° D 858 et G 334. »	« qui a la voix rauque » ; « predicateur renegat » ; « trotteur » ; « trop » ; « il me deplaist de tout mon cœur » ; « habillement barbu et moustache » ; « damoiseau galant » ; « barbu avec le grenon la moustache » ; « pain » ; « nappe peu a peu » ; « paresse non chalence » ; « pe terre, une ferme » ; « chapperon bordé ourlé a neuf a cause de sa rudesse » ; « sa franiert » ; « † affacué » ; « piment boisson » ; « pe porte »		« espece de serment »		
« Pres soi en greu pantais… » BEdT 173,010 (f. 100)		« emotion trouble » ; « quoi qui me doive arriver » ; « s'eleve ets'estende » ; « loyer recompense » ; « querelle » ;	« Amour principe de tous bons chans »	« ami opposé a guerriers ennemi »		« particicapnt je croi que cette phrase est une sentence de Seneque »

		« superiorité jeune prince ».				
« Quan reuerdeion li conderc… » BEdT 021,002 (f. 101)		« les terres labourées ~~pe vergers~~ » ; « alouette » ; « deux a deux » ; « chalumeau ici voix des oiseaux » : « je m'esveille desireux amoureux » ; « tombe en ruine ou entendre » ; « ont dit ont rapporte cela courouce » ; « contre leur gré » ; « parfois » ; « ettendards ou escus et hauberts » ; « nobles assemblées ou pe equipages ou jadies » ; « pe je couche avec elle » ; « je croi d'aucune faveur » : « pleuve ».		« espece de sement »		
« Mentre que'l talans mi cocha… » BEdT 021,001 (f. 102)		« le desir me presse » ; « tout a fait » ; « pe tres troupe » ; « tuer » ; « pe parle cause » ; « pe loge giste fait coucher »		« PoeProv[le] refreins »		
« Be nes dreitz quieu… » BEdT 063,004 (f. 103)		« chaque jour » ; « pe une bonne journée ou je jouisse d'elle ou pe faut il lire [la]it jorn. Une mauvaise journée » ; « mon cœur ne l'admet point » ; « qui l'a » ; « mon cœur ne l'admet point » ; « pe indiscretion »		« Poe Prov[le] Refreins »		
« Plus ai de talant que non Sueill… » BEdT 047,008 (f. 104)		« dans le tems de pascor » ; « une classe espece » ; « prennent en haine » ; « pe vient procede » ; «temps pe ~~etainte~~ il y a longtemps » ; « cesser d'aimer »				
« Tant soi apoderatz… » BEdT 377,006 (f. 105)		« doucement » ; « pe avance » ; « m'a mis en telle situation » ; « ŧous la rend »			« mon tout terme d'amitié »	
« Mandar m'es que no'm recreia… »		« touche manie » ; « eloigné »	« Amour principe de tout bien »	« Monto pe nom d'une dame Tot mi platz »		

BEdT 377,004 (f. 106)						
« De chantar dei auer talan… » BEdT 377,001 (f. 107)		« desormais » ; « toujours » ; « fait mention parle » ; « il n'est pas ne leur pouvoir il ne dépend pad d'eux » ; « il ne tient pas a eux, il n'y a pas de leur faute ils font bien tout ceqls peuvent pour cela. »				
« Entramor e pensamen… » BEdT 370,005 (f. 108)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms T page 160 au 3e couplet »	« bon(n)e esperance » ; « pe congé » ; « bon espoir. apporte » ; « espoir entreprise » ; « droituriere » ; « avancer » ; « n'en tiriez pas vanité ou plustot ne prenez pas exemple »		« Poe Provlc pe chans meschanz » ; « Fillol pe nom deguisé »		
« Eras que lo gais pascors… » BEdT 319,002 (f. 109)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs A 58 fol 322 R col 1 » ; « ce qui manque est coupé en l'orig.al »	« at on es sors pe en qui naist sourdit »				
« L'autrier m'anaua'b cor pensiu… » BEdT 319,006 (f. 110)	« ce qui manque icy est coupé en l'orig.al » ; « cors pe forfan »	« en dessendant une riviere » ; « aimable plaisante » ; « la pierre et le fusil » ; « pe discet judicieux » ; « pe tablier jeu de tables froissé dans les mailles sont rompues » ; « pe deffendus » ; « la pierre et le fusil » ; « bannis » ; « agrée » ; « seront »		« PoeProvlePastourelles chantees »		
« Quant ai en ioi mon cor asis… » BEdT 356,009 (f. 111)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss A367 fol 194 D12 K 255 »	« toute autre chose » ; « se tient avec » ; « fasche chagrine »		« ment opposé a dire vrai » ; « bienveillance opposé à malveillance »		
« Ar resp s espan la flors enversa… » BEdT 389,016 (f. 112)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss D623 »	« verglas »				
« Biaus chans qiels critz… » BEdT 389,021 (f. 113)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur le Ms D619 »	« rudes » ; « plaissées » ; « Le tort que je vous ai fait » ; « fust pendut par son col » ; « pe surmonte suppose »				

« Parliers [texte manquant] en chant… » BEdT 389,033 (f. 114)	« Ce qui manque est coupé enl'orig.[al] »	« planches apasser l'eau » ; « choisit amertume » ; « jusqu'à ce que je fusse blanc » ; « pe hanches. foye » ;				
« S il cors es pres la lengua non es preza… » BEdT 389,039 (f. 115)				« PoeProv[le] refrein du mesme mot au 4e vers ds les stences de ries »		
« Dona si m'auzes ran curar… » BEdT 389,025 (f. 116)		« plaindre » ; « point, pas » ; « pe dix » ; « desormais. tombe en malehaine »				
« [texte manquant] els hom tan [texte manquant] » BEdT 392.26a (f. 117)	« pe me mais nuils hom tan non avez »	« deuet devoir le deu » ; « pe com(m)e un ours » ; « pe cultivé » ; « foy de cain p maubaisefoy »		« pe un ozier ou une vigne estoi un fraisier faconde parler proverbiale »		
« Valen marques Senher de Monferrat… » BEdT 392,III (f. 118)	« Voy une copie de cette Piece sur le Ms G ch 955 » ; « le Ms A adjoute »	« jouste » ; « chasse poursuite » ; « barbacanne . fossé » ; « meslée comber » ; « isles » ; « † en pieces †» ; « pe roy » ; « honneur » ; « reproché ici pe representé »			« eau qu'on prononce ia dans quelques provinces »	
« Senher marques ia non dires deno… » BEdT 392,I (f. 119)	« Voy d autres copies de cette Piece sur le Ms A f 130 V° et sur le Ms G apres les 39 prem[iers] vers du chan 955 »	« se tient » « † a l'envi. † pousuivoient » ; « frappa a grand randon » ; « pe bliaude pe cors » ; « je crois envie » ; « grace a dieu » ; « pe brabanson » ; « bon bruit pe gloire hon(n)eur ou pe une triste fra† » ; « pe donjon » ; « pour un de nous ils estoient ceux de bon compte » ; « a la derobée » « j'ai fait un si grand eloge » ; « recit mémoire » ; « reparation ».	« chasse de Vol dela grue et du faucon » ; « Empereur Grec qui trahit son frere » « croisades formalités qui s'observoient par les croises » ; « lieux de la sicile »		« termes d'injure aiglon chossâmes » ; « Jerna . p e n de l. »	
« Galop etrot esaut ecors… » BEdT 392,017 (f. 120)	« cette Piece est la mesme q celle du f 53 piece 200 duMs X mais des strophes y sont transposées aussi	« bois logis sentiers » ; « trompé. fait dom(m)age » ; « nonsentirois aisément » ; « je tascherai » ;	« Amour paye mal les loyaux serviteurs et bien les desloyaux »	« petits vers »		

	bien que la piece du Ms A fol 194 128 R »	« m'avancer par de belles actions » ; « pe envers qui que ce soit » ; « je me suis sauvé echapé deses mains »				
« Eras quan uei verdeiar… » BEdT 392,004 (f. 121)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss A 17 fol 125 R° col 2 et G 518 »	« je vas a bride abatue » ; « celui qui jai j'aurai » « avril mai » ; « Dame » ; « vraye » ; « vous avez » ; « je vousai » ; « mauvais traitement » ; « moi » ; « plusieurs souventes fois » ; « esperances » ; « je croyais »		« Poe Provle descorts sorte de poesie dont le caractere est indiqué plus bas. »	« Langue Provencale meslée de discours patois »	
« Las freuols uenson los plus fortz… » BEdT 392,021 (f. 122)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms A226 fol 125 V° col 1. » ; « il faut revoir ces 2. strophes . il y a bien des mots effacez. »	« pe osiens » ; « affoiblir » ; « amene, conduit » ; « Divination propheties sortileges » ; « aigredoux »				
« Ben sai e conosc ueiramen… » BEdT 392,008 (f. 123)	« Peire Rogier ds le Ms S »	« pe chambre » ; « pe charriot. megulin facon de parler p(ro)verbiale » ; « malaise » ; « plaisir satisfaction » ; « est toujours en perplexité » ; « pe le nom du moulin » ; « orgueil vanité » ; « denuez pauvres pigaus » ; « pe mauvais habit usez seront » ; « qui a mal et attend pis » ; « poursuit » ; « pe juste au corps, ou comme » ; « biscuit »; « suivre ce train ce chemin »		« Poe Provle Rimes fem en a »		« Proverbes du Vilain » ; « ceci semble un proverbe de vilain. mal estre ceci estre encore un proverbe »
« [texte manquant] Bernart delabar [texte manquant] » BEdT 227,007 (f. 124)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms R fol 44 R° col 1. » ; « ce qui manque est coupé en l'orgal. » ; « cité ci l'art. Bernard de la Barda i.v. »	« suit acompagnée » ; « le donner »; « ecarte eloigne » ; « accomplir ses desirs » ; « quoique vous disiez » ; « a plus de gens vous donnerez » ; « moins de recon(n)oissnce ou en aura » ; « exalter deshonoroit » ;	« (Peire de Cazals l'interlocuteur) » ;	« Arditz (mos) pe nom deguisé » ; « Gauzida nom deguisé d'une Dame » ; « Arditz nom deguise »		

		« qlleque part que j'aille »				
« Gauselm diguatz m'a uoure Sen… » BEdT 366,017 (f. 125)	« intitulé la Tenson den Peirols e den Gaucelm dsleMs P » ; « I Au lieu de cette strophe On lit ces deux vers ds leMs H Mais eu n ai bon razonamen [à la ligne] Car sol mos sonsirs lengarre [sous le premier vers] »	« coucher avec une fem(m)e » ; « a mon avis » ; « cent fois autant » ; « preste haste » ; « couche une nuitée. a coste de celle qu'il aime le plus » ; « enfer » ; « cent fois autant »	« Galanterie » ; « (Peirols l'interlocuteur »		« le fait de sens obscene » ;	
« Senher qual penrias uos… » BEdT 366,030 (f. 126)	« intitulé ds le Ms P la Tenzon de Peirols e de son seignor. » ; « cette tenson est a la fin des Poesies deBernart de Ventadour ds leMs du Mars Riccardi designé N »	« difficile et qui n'accorde rien que bien tard » ; « pressé » ; « qui trouve beaucoup de facilité » ; « amoureux » ; « pluye » ; « differend de trompeur » « bien esperant » ; « patient » ; « pe exaucé » ; « si l'amant qui a souffert surmonte les jaloux et obtienne ce qu'il a atendu avec tant de peine il se trouve plus glorieux qu'un Roy » ; « mauvais traitement »	« Galanterie » ; « (Peirols 1e interlocuteur) »			
« Senher enbertran uns caualiers prezatz… » BEdT 366,030 (f. 127)	« Le Ms N adjoute » ; « Le Ms N adjoute »	« fanchement » ; « il a esté si long tems sans la voir » ; « plustost » ; « com(m)e p soulage »	« (Hugue… l'interlocuteur) » ; « Galanterie »			
« Net ble cauzetz la meillor… » BEdT 218,001 (f. 128)	« cetitre pe d'une escriture moderne » ; « pe d'amor mor ».	« pe deceu trompé » ; « experience essay. comparer » ; « endetté » ; « paye » ; « large liberal » ; « mechanceté » ; « pe deceu trompé » ; « creancier » ; « adoucir »	« Amour (question d') »		« epithete odieuse opposé a lar e ualen »	
« Senher en blancas dedona pro… » BEdT 233,005 (f. 129)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs D 67A sous le nom de Guillem desaint Gregori et enBlancatz »	« discourir » ; « service » ; « cele cache » ; « opinion avis » ; « recense ».	« (Guillem …de saint Gregori l'Interlocuteur) » ; « Galanterie »	« reforsat nom deguisé » ; « ella cop ape nom deguisé d'une Dame »	« pe le faire darsin sens obscene »	
« Net ble pos endeptatz… » BEdT 194,016 (f. 130)	« Partimen den Neble e den Gui duyselh dsle Ms A » ;	« vous estes endetté » ; « vous vous leviez » ; « choisissez » ;	« Galanterie »			

	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B 147 D 697 Q XVIIII »	« seul » ; « endetté » ; « quand on me devroit tuer »				
« Senher nimbert d iguatz uostra sciensa… » BEdT 236,008 (f. 131)	« ce titre est escrit d une main moderne »	« vient procede » ; « trop plus beaucoup plus » ; « aisément ».	« Amour (question d') »	« PoeProv[le]Tensons se chautsieme »		
« Jausbert razon ai adrecha… » BEdT 088,002 (f. 132)	« Voyez une autre copie mss. 7226 fol. 393 [v°] col. 2 » ; « Voyez la Piece d'Ogiers D 831 q[e] paroist avoir esté faitte a[u] l'occasion de ce jeuparti »	« montrer a decouvert » ; « pe mauvaus loyer » ; « fait opere devore jouit » ; « n'a fait qe lecher » ; « Amour devielles n'ai fait que lescer » ; « pe au figuré la clef est faussé on ne peut y entrer »; « rouette hart de fayet Fuet son desir a une vieille » ; « pe sotte folle » ; « le diable la guette imprecation » ; « putanisure » : « s'atache » ; « selle » ; « babouin sot. Rien autre » ; « vous mentez com(m)e une pie » ; « lasche plus d'argent » ; « pe chapon » ; « demon un esprit malin » ; « portant blaude une robbe precieuse » ; « la peau molle et flasque »	« (Bertran … l'Interlocuteur) » ; « Galanterie »			
« En raimbaut pros d ona d aut linhatge… » BEdT 238,002 (f. 133)	« On lit ds leMs du Vatican 7208 designé P la Tenzon den Guizet e den Raembaut » ; « Voy une autre copie de cette piece sur le Ms S piece 6 et une partie dans lapiece G 608 » ; « Le Ms P adjoute ces deux Envois En Rmanbaut fassan lo iutiamen Naicelma qar ha fin pretz ualen E digatz li qa li membre q om gen . si fai ensems arditz ab cortezia. En guizenet e ieu uoil eiffamen . N aicelma car ha fin pretz ualen E digatz li qe largeza e sen Acoil amors e noil platz uilania. P. »	« prient » ; « lasche poltront » ; « ont » ; « frapper tost » ; « chaque jour » ; « lascheté » ; « nous en prens Alexandre a temoin » ; « fourbie ».	« Amour (question d') » ; « Cour d'amour Nacelma D[ame] juge damour » ; « (Gui ou Guionet… l'Interlocuteur) »			
« Gasquet uai t en en proensa… »		« envoyent ou viennent » ; « abstinence » ;			« particule expletive »	

BEdT 461,123c (f. 134)		« jusqu'au jour »				
« Guiduicel bempeza deuos… » BEdT 295,001 (f. 135)	« cette Piece est rapellée dslavie de Gui d'Uissel com(m)e estant de Marie deVentadr † l'article de la quelle elle sera extraite » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms R f 53 R°. G632 et S 16 »	« invitation semonce » ; « egalement » ; « Sans égard pour son merite » ; « garder des mesures » ; « touchant concernant al égard de »	« Amour(question d') »	« PoeProvle tensons chantées »		
« Eram platz Guiraut de Borneill… » BEdT 389,010a (f. 136)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms G 201 » ;	« pe hom(m)e de censive » ; « Je ne veux penser a autre chose » ; « je me fasche »	« (Linhaure ou Inhaure l'Interlocuteur) »			
« Monge cauzetz Segon uostra Siensa… » BEdT 016,017 (f. 137)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs D piece 698 »	« habillements larges » ; « estranges pe qui ne con(n)oissent la courtoisie » ; « qui dejeunent et qui disnent » ; « invitation a manger » ; « faute ou difference » ; « quelqu'un. habit » ; « manger » ; « lombard juifs usuriers » ; « festin regal. passans voyageurs »	« (Albert … l'Interlocuteur) »			
« Senher prior lo Sains es rancuros… » BEdT 198,001 (f. 138)		« honteusement » ; « offert.nous puissions » ; « ont formé le dessein le projet » ; « pe bruit murmure scandale » ; « sort fortune » ; « en vain »	« (Guillalmet… l'Interlocuteur) »	« Poe Provle Refreins » ; « PoeProvle Tenson »	« en trois mots et mesme avant »	
« Del ioi d amor agradiu… » BEdT 230,001a (f. 139)		« pe etje m'humilie » ; « pe hautain » ; « pe orgueil fierté vanité » ; « je vous garantis » ; « miroir modele » ; « décidera ce jeu parti ».	« Guillaume Remon l'Interlocuteur) »		« Jutzon pe nom propre si ce n'est le mot jugent »	
« Peire bermo(n) maint fin ent en dedor… » BEdT 171,001 (f. 140)		« en secret » ; « deux fois plus » ; « le pire » ; « suppliant amoureux » ; « bruit rumeur des medisans » ; « mauvais renom mauvais bruit » ; « le meilleur parti ».	« Galanterie » ; « (Josbert ou Jausbert ou Gausbert l'Interlocuteur) »			
« Bertran uos c anar so liatz… » BEdT 205,001 (f. 141)		«volant paissant boucs » ; « oyes » ; « oyes » ; « honteux » ; « plaist » ; « parer de coups d'epée » ;	« (Augier ou Ogier pe Niella l'Interlocuteur) »			

		« couvre les yeux rend avugle » ; « pe perron » ; « decadence diminution » ; « tort pe percatz pourchas » ; « pire. pe batte a coups de bastons » ; « un invité »				
« Eras can la flor se euersa… » BEdT 389,016 (f. 142)	« Voy d'aures copies de cette Piece sur les Mss D 623 et E 339 »			« PoeProv^le^les vers de chaque strophe finissants tous parun mesme mot »		
« Estat ay fis amicx a dreis… » BEdT 389,036 (f.143)	« Voy deux autres copies de cette Piece sur le Ms D 622 et 630 » ; « # le Ms A adjoute a cette strophe les 2 vers suiv^ant^ La beutat q en lieys paric Dis nouuelh qu'autra sen prengua A »	« deracine » ; « pe crut » ; « a vostre com(m)andement » ; « tous deux entoure ceigne » ; « pe parut »				
« Aras non Sicla ni chanta Rossinhol » BEdT 389,012 (f. 144)		« pe siffle » ; « crie » ; « oiseau » ; « jaune » ; « ecureuil . chevreuil » ;				
« Entrel gel el uent el fanc… » BEdT 389,027 (f. 145)	« # le Ms A adjoute ici [rature] premier Envoy Dompna renouelh uostre lays Quar hieu no uiu si bem suy gays Ab moltz durs doloiros pantays. A »	« bouche » ; « pe je fais des hai helas »		« Poe Prov^le^ Rfrain des mesmes mots au 5^e^ vers dans les tances de sept »		
« Una chansoneta fera… » BEdT 389,040 (f. 146)		« attente » ; « pe pomme » « c'est ad^r^ de toutte espece »		« PoeProv^le^ Rimes »		
« Assatz mes bels que de nouel… » BEdT 389,017 (f. 147)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms A199 ^V^ »			« PoeProv^le^ petits vers »		
« Er cant se part fuelh de frayse… » BEdT 389,015 (f. 148)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms A 163 f 199 V »	« pe seve » ; « siffler » ; « volte et tour au figuré pour change » ; « buye fers aux pieds »	« Amour aux flèches de plomb »			
« Escotatz mas no say que ses… » BEdT 389,028 (f. 149)	« ces vers ne sont point distinguez ds le Ms A ; « ces vers ne sont pas distinguez ds le Ms A » ; « ces 2 vers n'en font qu'un ds le Ms A ».	« pugoise monnoye » ; « l'epaule pe qlqs person(n)age fabuleux » ; « baptiser p nom(m)er »		« PoeProvle vers estribot l'auth^r^ appelle cette piece vers la fin non sai que s es cest adire ne scai quoy » ;		« Ayma qui garda l'epaule pe qles person(n)ages fabuleux »

« Pus de chantar mes pres talens… » BEdT 183,010 (f. 150)	« cette Piece a esté imprimée par Alteferra alap 499 de son Xe livre de son [rature] Traité Rerum Aquitanicar une : j'en ai tiré les variantes q suivent » ; « L'Imprimé d'Altsserra adjoute ces deux vers qui terminent la piece Aissi guopisc coy (coru. joy) e deport E van e gris e sebely »	« inferieurs pe vassaux » ; « je suis eu pe j'ai esté » ; « Langue Romance eLatine »				
« Ben es dretz pus en aytal port… » BEdT 242,024 (f. 151)	« ces 6 dern vers sont ainsi ds les MsA laissem esta las auols gens. Qu'aissis fai far. que trop es greu dels a parlar . E pensem dels turcs orgulps. Lum lur auols leys chaia ios./ A »	« tasche grandeffort » ; « at centismes centuple » ; « quenz pe que nos qu'il nous pas » ; « Noz des nuise » ; « racine » ; « regals festins »				
« Cominal uielh flac playdes… » BEdT 443,002a (f. 152)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs D836 »	« cendesant derriere »	« suspplices »		« Cominal pe n p. »	
« Cominal en rima clausa… » BEdT 443,002 (f. 153)	« Voy une autre copie de cettePiece sur le Ms D837 »	« tost ni tard jamais »		« PoeProv[le] Rima clausa »	« Cominal pe a p »	
« En abrieu s esclair al rieu… » BEdT 293,024 (f. 154)	« Marcabru ds leMs H helias Font Salada A » ; « Le ms E adjoute ici cette autre strophe » ; « ces 6 vers sont vers la fin de la piece ds le Ms E » ; « Le Ms E adjoute ces vers dont on a veu plus haut les 6 premiers du Ms G. Denan / uos fara semblan/ Bon e meillor/. Per seruir gen / A talen / Mal e peior / Vers es per ben fag / Cap frag / En motz luex e per honor / E. »	« pe grincement »		« PoeProv[le] »	« P + obscene »	
« Lo uers comensa… » BEdT 293,032 (f. 155)	« Marcabru Ms A » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms T page 28 »	« plemesme » ; « PoeProvle vers sur una air nouveau antique » ; « se loge » ; « meprise faute » ; « pe dormense » ; « pe tissu raiseau p ceinture » ;			« Jonchées façon de parler prise de l'usage de joncher les appartements » ; « Aut cadelh pe np »	« cité ds le B[i] d'A. fol. 228V° »

		« facon de parler figurée »				
« D un Estrun… » BEdT 293,020 (f. 156)	« Marcabru Ms A » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur leMs K fol 208 sous le nom d'Ugo Catola »	« estron » ; « pe musard » ; « rauque » ; « pe un balet » ; « pe secoué dépouillé » ; « folie »			« pe l'anc. franc. Estour combat » ; « Pain perdu pe n p de jongleur »	
« Rei glorios lums e clartatz… » BEdT 242,064 (f. 157)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss E 103 et S 21 »	« orient » ; « endormi »		« Poe Prov^le^ Aubes » ; « PoeProv^le^ mots partagez d'un vers al'autre »		
« Can vey lo dos temps uenir… » BEdT 205,004b (f. 158)	« Voy une autrecopie de cette Piece sous le nom de G. Augier dans la mesme Ms G ch 242 et sous le nom d'Ogier Niella dans le Ms A 2999 fol 370 V° col 1. »	« peu ou prou »				
« Qui chantar sol/ni sap de cuy… » BEdT 242,062 (f. 159-160)	Ds le Ms A ou ils sont suivi des 4 dern. vers ci-dessus du Ms D »	« noise querelle » ; « ventaille visiere » ; « at si taingappartient convient » ; « choze » ; « tartailla tailler en pieces » ; « pe lacerfiler » ; « at abnei pe je renonce »			« Sobretols pe np »	
« Be foruey mays dretz /el tems gen… » BEdT 242,019 (f. 161)		« a demi mort » ; « s'enva » ; « au figurédifferentes especes » ; « pe equilibre a discretion » ; « enfruneza » ; « tousjours »				
« Car desobre voler non tuelh… » BEdT 242,037 (f. 162)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs C piece 14 »					
« Era sim fos en gras tengut… » BEdT 242,016 (f. 163-164)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss G 27 » ; « Le Ms A adjoute Fols es domnequyre Sop critz ni ab braire Vol uas si atraire Gaban bona dona ni benestan./A » ; « Le Ms A adjoute »			« Poe Prov^le^ especе de Lay »	« menaçant »	
« Mas comaue dieus maiut… » BEdT 242,043 (f. 165)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs D piece 18 com(m)encant A com aue et autre sur le Ms A 122 f 27 R Hf 6v° »					
« J en maten… » BEdT 242,034 (f. 166)	« Cette piece est la mesme qi com(m)ence ds leMs D 18 par ce			« PoeProv^le^ petitsvers »	« Bartalay pe np »	

	vers Gen maten et une autre dans leMs C 43 »					
« Ses ualer de pascor… » BEdT 242,068 (f. 167-168)	« Le ms D adjoute ces vers El cuiar ma solatz Que totz m en sui laissatz Del poderos maluatz Cu(m) no(n) puing ni(m) menatz Ca mon sobretotz platz E sis baisset barnatz Lai on eu fui raubatz » ; « eisseratz » ; « at cujan at cogan » ; « sobretot »	« pe de la mesme façon » ; « qui eperonnent » ;				
« Pel dos chan quel rossinhol fay… » BEdT 070,033 (f. 169)	« # au lieu des sept vers qui suivent on lit ces autres ds le Ms A Sels que cujon qui en sia lai No sabon ges cum l esperitz Es de lieys priuatz et aizitz Si tot lo cors senes lonhans Sapchatz lo mielhers messatgiers »					
« Lonc tems a quieu non chantiers may… » BEdT 070,027 (f. 170)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs O40 » ; « Le Ms A adjoute cette derniere strophe » ; « # le Ms A adjoute après la 1e strophe cette autre qui suit »	« faconde parler pour ne mostre pas ce qu'elle m'a donné » ; « choix » ; « Reine »				
« Si la belam tengues per sieu… » BEdT 132,012 (f. 171)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs D piece 556 »	« epy » ; « grain » ; « delié. gras plein »				
« Lo tems uay e uen e [rature] uieure… » BEdT 070,030 (f. 172)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs T page 86 »					
« Per descobrir lo mal pes el cossire… » BEdT 070,035 (f. 173)	« Voyr une autre Copie de cette Piece sur leMs B 34 et T page 86 »	« et le reste »			« Corona pe le nom d'un messager »	
« Estat ay. II. ans… » BEdT 133,003 (f. 174)	« Voy une autre Copie de cette Piece sur le mesme Ms G 498. sous le nom d'Elias Cairels »	« absolution » ; « se croiser » ; « merveilles »		« Poe Provle strophes qui reprennent les derniers mots dela précédente »		
« En onor del payre en cuy es totz poders… » BEdT 375,008 (f. 175)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms K fol 184 »	« se croiser »				
« Ar nos sia cap dels e guerentia… » BEdT 375,002 (f. 176)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs A 157 f 120 »	« chasement bien possessions »				

« De totz caytieus son ieu a quelque pus… » BEdT 375,007 (f. 177)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms C 61 » ; « Ponset de Cpa duogll S » ; « 2 la 4e et dernе ds leMs S » ; ; « strophe adjoutée apres la 1e ds le Ms S » ; « cette strophe n'est pas ds le Ms S » ; « le Ms D que de ces deux vers n'en fait qu'un »	« frayeur » ; « traigritz at trichayritz traitresse » ; « pouviez » ; « jeunesse » ; « tot at tout osté enlevé » ; « ple traduction de ces mots laus corpuli laus Dei » ; « glayeul » ; « maint plusieurs » ; « roy » ; « justifier deffendre »				
« Qui per nessi cuydar » BEdT 375,018 (f. 178)	« La Piece est terminée dsle Ms A par cet Envoy » ; « # Le Ms A adjoute entre la 2e et la 3e strophe cellecy »					
« Astrucx es selh cuy amors ten ioios… » BEdT 375,003 (f. 179)	« Ponset de Cap duoll S » ; « Les Mss A \et S/ adjoutent les vers suivants »	« poisson »			« epithete d injure come vilain »	
« Coras quem tengues iauzen...» BEdT 375,006 (f. 180)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms A307 f 122 »					
« Ben say que per sobre uoler… » BEdT 375,005(f. 181)	« la piece finit ici ds le Ms A »	« vivant » ; « pe fonds »				
«Huey may noy conosc razon...» BEdT 155,015 (f. 182)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs C 80 »	« venu derechef » ; « préserver garantir » ; « menager » ; « misericordieux » ; « pire » ; « pe fonds »				
« Jeu non lauzaray mon chant… » BEdT 366,016 (f. 183)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs B 48 » ; « 2 la 6e dsleMs » ; « 5 la Re ds le Ms S » ; « 6 la 5e dsle Ms S » ; « Le Ms A adjoute ces 2 Envoys … » ; « le Ms S ne rapporte que les 1e de ces deux Envoys »	« seveille » ; « approche »				
« Anc trobar clus ni braus… » BEdT 406,006 (f. 184)	« Raimon de Miraval Ms A » ; « Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss D 257 » ; ~~« la premiere strophe de cette piece est presque la mesme que le com(m)encement de la Piece 257~~	« airs »		« Poe Provle sonnets »		

	~~du Ms D mais les autres sont tres differentes.~~ » ; « ces six vers et les 6 dern de la strophe suivte sont mal transposez des uns aux autres ds le Ms E »					
« Engles un nouelh descort… » **BEdT 392,016 (f. 185)**	« Raymb de Vaqueiras Ms A » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms K fol 202 »	« pe ceindre » ; « habillement des fem(m)es rouge ou fard » ; « fard ou rouge » ; « partageant ou partage »		« PoeProvle descort » ;		
« De bon loe moue mas chansos… » **BEdT 134,001 (f. 186)**	« y 226 f. 245 »	« ont le cœur pantois » ; « Bretons musars »				
« Pel Messatgier que fay tan lonc essatie… » **BEdT 167,046 (f. 187)**		« pareil egal » ; « partageant participant » ; « medisance » ; « mauvaise journée »		« PoeProvle Rimes masc et fem mal et ala »		
« Jes nom tuelh nim recre… » **BEdT 167,029 (f. 188)**	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs A 193 f 61 V° »	« halena respira »				« Flore pe l amant de Blancheflore »
« Razon e man damen… » **BEdT 167,051 (f. 190)**	« Nuc de la Baccalaria D 638 » ; « Voy d'autres copies de cette Piece sur le Ms K 248 031 »			« dezir (Bel) nomdede »		
« De solatz e de chan… » **BEdT 167,020 (f. 191)**	« Au lieu de cette derniere strophe qui n'est pas dsle Ms A on y lit cellecy »	« dereglé »				
«Aysi com selh que anc non ac cossire...» **BEdT 030,004 (f. 192)**	« ce n'est ici qu'un fragment de la Piece qui a esté copiée sur le Ms A 13 f 108 et E piece 124 N 257 »					
« Far uuelh un nou seruentesc… » **BEdT 156,006 (f. 193)**	« Folquet de Romans Mss E_R piece 248 Voy la copie de cette piece sur ce mesme Ms E piece 248 » ; « Voy une autre copie de cette Piece Ms B 156 et R f 40 V° » ; « Le Ms D adjoute ces 5. vers »	« dessus dessous » ; « Marqu »				
« Una chanso seruentest… » **BEdT 156,014 (f. 194)**	« folquet de Romans ds leMs E. falquet de Rothmas Ms A » ; « ~~Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss B 166 E 248 et B 642 V°~~ »	« pic pioche »		« PoeProvle chanso siruentesc » ;		
« Can lo dos tems ue e uay la freydor… » **BEdT 156,012 (f. 195)**	« J'uns clers dsleMs H » ; « 3 la 5e ds le Ms H » ; « 5 la 3e ds le Ms H » ;	« abondance, bas prix » ; « pe epargne menagé » ; « le paradis »				

	« Le Ms H adjoute au com(m)encement de cette strophe ces vers qui manques »					
« Anc nom cugey quem des plagues … » BEdT 370,001 (f. 196)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D 347 » ; « Le Ms A adjoute .. »	« dissemblable different » ; « p ab avec » ; « recule »	« Amour »			
« Aley de fol camiador… » BEdT 010,004 (f. 197)						« semble un proverbe »
« Dieus el uostre nom e desca maria… » BEdT 156,015 (f. 198)	« Voy une autre Copie de cette Piece sur leMs A 375 f 6 V° ou elle est attribuée a Folquet de Marseilla Elle a esté estraite al'art de Folquet de Marseilla sur leMs A »			« Poe Prov^le^ Aube »		
« Mas Camiat ay de far chanso… » BEdT 132,008 (f. 199)	« helias de Bariol Ms E » ; « Voy une autre copie de cette Piece ous le nom d'helias de Barjols Ms A 257 f 222 et ^une autre^ sous le nom de Pons de la Gardia ds le mesme Ms G 250 » ; « cette strophe et la suivte sont coupées en partie ds le MsE »	« Brin branche de mechanceté facon de parler figuree » ; « esperance »				
« Amors cals honors uoses… » À rajouter (f. 200)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le mesme Ms G 656 ou l'arrayeon des strophes est different et ^ou^ la Piece est mise sous le nom = = d Arnaut de Maruelh »	« simplement seulement »		« Frances (mp) pe nom deguisé d une Dame »		
« Us gays amors erguelhs… » BEdT 030,025 (f. 201)	« Arnautz deMeruill S » ; « Le Ms A adjoute la strophe et l'Evoy suivants »	« je vis »				
« Be m agrada lo couinens sazos… » BEdT 364,010 (f. 202)	« ce MsA place ici une strophe que je rappoterai au V° »	« oiseau » ; « querelleurs »		« estiu A ou toutes les rimes sont en iu » ; « PoeProvle † com(m) † par les mesmes mots tous les vers dechaq^ue^ couplet »		
« Tug miey cossir son d'amor e de chan… » BEdT 366,034 (f. 203)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms B 10 et D 215 » ;	« la premiere fois »				
« De chantar mera laysatz perira e per dolors… » BEdT 364,016 (f. 204)	« ces vers mand ds le Ms A »	« esperance » ; « je croi que toutte la terre est a moi » ; « soit mon vassal » ; « comte » ; « loup » ;				

		« bois et buissons »				
« Dona per uos estau en greu turmen… » BEdT 010,023 (f. 205)		« consideration egard » ; « par force » ; « mepris »	« Amour »	« PoeProv [le]Piece e(n) dialogue »		
« Pos ubert ai mon ric tresaur… » BEdT 364,038 (f. 206)	« Voy une autre copie de cette Piece que les Mss K 249 T 212 »			« facon de parler »		
« Tart mi ueyran miey amic en tolran… » BEdT 364,049 (f. 207)		« facon deparler figurée » ; « je croifacon deparler figurée »		« Poe Prov[le] L'a est muet dans l'hemistiche »	« Prononciation Prov[le] enneyaus en 3 syllabes » ;	
«Jes del ioy que ay no'm raneur...» BEdT 364,023 (f. 208)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs C 112 »	« verges »				
« Mon cor salegra e sesiau… » BEdT 364,027 (f. 209)	« ces 2 vers sont ainsi distinguez ds le Ms A »	« fanjau chau(n) »				« cité ds le B[i] d'A fol 212 V° »
« Pax in nomine Domini… » BEdT 293,035 (f. 233)	« On lit ds leMs A ce titre en rouge Lo Vers del Lauador de Marca(bru). » ; « en 2 vers ds le Ms A » ; « en 2 vers ds le Ms A » ; « en 2 vers ds le Ms A » ; « en 2 vers ds le Ms A »	« avarice » ; « quels » ; « premier » « pe race de cain » ; « pe piscine » ; « des payens » ; « sepulcre »				
« Vey mai sey esser alegrans… » BEdT 293,034 (f. 234)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms A 208 f 176 R » ; « ces 3. derniers vers sont repetez das l'org.[1] »	« femmes leurs desordres »				
« Pus la fuelha reuirola… » BEdT 293,038 (f. 235)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms A 310 f 174 et E 289 »	« pe ala renverse » ; « jette en bas » ; « sujet aux orages » ; « taon mouche »; « espece d'insecte pe lescarabée » ; « pe loriot oiseau » ; « geay » ; « murmure » ; « pe massue » ; « pe al'envers » ; « pe devient putain » ; « pe nombril » ; « especе de serpent s'amoucelle s'entasse »			« mot obscene » ; « autheur obscene »	
« Lautrier ius una sebissa… » BEdT 293,030 (f.236)	« il me semble avoir veu une piece qui a beaucoup de rapport avec celle-ci dans le Recueil des Poetes fra vt 1500 Ms »	« sepes sepee ou sevée » ; « jallay » ; « paisanne » ; « detourné » ;	« Fees »	« habillements enumeration deses parties souliers chausses plaine touse fisie »		

		« faire pasturer » ; « bestail » ; « solitaire seule » ; « folie » ; « pe dupperie » ; « engendre » « joye plaisir » ; « laboureur » ; « six » ; « fée » ; « fee dona » ; « sousprise qui est dessous » ; « en aprivoise » ; « jure. promet » ; « pe rente revenu ou deniers donnez pour conclureun marche » ; « retourne » ; « douce chose deduit d'amour » ; « accouplement » ; « ancienne » ; « Peinture plafond ou chambre peintes peinture » ; « dou present bone manche »				
« diray-uos en mon latin … » BEdT 293,017 (f. 237)	« Marcabrus S » ; « Le Ms S adjoute cette strophe » ; « # LeMs adjoute en cet endroit les deux strophes suivantes »	« langage » ; « exillé ou ruiné » ; « laboureur » ; « meusnier » ; « rosse » ; « poulains » « pe d'asne » ; « pe qui a la teste cornue comme un bouc » ; « pe chevet coussin » ;			« mot obscene »	
« Cortezamens uuelhz comensar… » BEdT 293,014 (f. 238)	« huc de la Bacalaria ds le Ms A »	« quelque fois » ; « amasser » ; « chaque mois » ; « villenie injure »			« synonyme a muzan »	« Les deux couplets suivants sont citez ds le Breviari d'Amour fol 229 R° sous le nom de Nuc dela Bacalaria »
« L'yuerns vay eltems sayzina… » BEdT 293,031 (f. 239)	« Marcabru Ms A » ; « cette strophe n'est pas ds le Ms A » ; « la piece finit ici ds ce Ms A »	« pe va ala renverse » ; « Poe Prov^le^ »			« Bonalfoay pe n p »	« tiré ds le B^i^ d'A fol 221 R° »
« Senher nalric… » BEdT 293,043 (f. 240)	« Voy une autre copie de cette piece sous le nom de Vgo Catola aprés le 8e couplet de la piece	« saoul » ; « romain »				

	copiée sur le Ms K fol 208 » ; « nanric A »					
« Lo uers comens car uey lo fau… » BEdT 293,033 (f. 241)	« Voy une autre copie de cette piece sur le Ms D piece 487 et E 294 »	« meche » ; « de haut en bas » ; « coupables » ; « depart » ; « Poe Provle Lanque Provle »				« proverbe »
« Dire uos uuelh ses dup tansa… » BEdT 293,018 (f. 242)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms A 132 f 174 V° [rature] »	« fait signe » ; « ecorché » ; « pe ebreché » ; « glaire » ; « louche » ; « Noms pe pris de ceux du pere et de la mere reunis » ; « ajeun ou après avoir mangé »	« Amour son portrait »	« PoeProvle Refrin au 4e vers dans des strophes de six vers »		
« Luzat sia manuel… » BEdT 323,021 (f. 243)		« decrois » ; « vint » ; « tombeau » ; « pe patissedes barrieres » ; « onziesme » ; « pe instruction pe savoir » ; « consola »				
« De dieu nous puesc paube parlar… » BEdT 323,014 (f.244)		« qui est » ; « frayeur » ; « pe sentira » ; « quitter » ; « haut royaume de paradis » ; « pe retirant qui sen va » ; « pe compte » ; « terre domaine superieur » ; « pe robins ou bourgeois ou escuyers » ; « amertume » ; « travaillons a le servir » ; « amertume ».				
« Chantarai d aquist trobadors… » BEdT 323,011 (f. 245)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D 860 »	« facons » ; « eglise » ; « portense de sceaux » ; « glan » ; « dorne mesus » ; « arc a la main fais d'ivoir ou d'aubier » ; « sarments » ; « chevalerie u Jonglerie » ; « agreable gracieux » ;				« pe Le Roman de Caeden »

		« air » ; « pe une image d argent » ; « devenu jongleurs » ; « prisai la valeur d'un braque » ; « pugoise monnoye » ; « loue »				
« Jent es entre hom na lezer… » BEdT 323,018 (f. 246)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs A 196 f 181 V° et S 146. »	« doué »				
« Bel mes qui a son bon sen… » BEdT 323,008 (f. 247)	« Peire d Aluern S »	« s'eleve » ; « quelque »			« epithete d'injure » ; « Esternutz nom de peuple »	
« Chantaray pus uey cafar mer… » BEdT 323,012 (f. 248)	« Peire d Aluern S »	« bouche » ; « pe fait branler agite » ; « entrouvre. becs. oisillons » ; « bourgeonne pousse des branche » ; « mot » ; « deux » ; « sort destinée » ; « uide privé corps. cœur » ; « jaloux » ; « la valeur d une petite pe paille fostu » ; « lueng ni pres c'esta^{dc} nullement » ; « pe si es s'il y a » ; « air a chanter ou chansons »	« Amour »			
« Lo ioi comens en un bel mes… » BEdT 034,002 (f. 249)	« Voy une autre Copie de cette Piece sur leMs A 241 f 352 R° » ; « Tintinhac Ms E » ; « toutes les rimes en eu son changées en u ds la piece du Ms E » ; « Le Ms E adjoute encore »	« p^{e} si es s'il y a » ; « [dans la couture]ra en decadance » ; « a la renverse » ; « est fière, traitte fierement flatte » ; « renommé »				
« Senhen raymbaut per uezer… » BEdT 356,007 (f. 250)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms K 255 » ; « Peire Rugier Ms S » ; « La fin de cette strophe a esté coupée ds le Ls A » ; « cette strophe a esté presque entièrement coupée ds le Ms A dont elle est la 4e et ou il y avoit des differences considerables » ; « le Ms A adjoute de Mirapeys » ; « la 5e ds MS^{2} » ; « La 7e dsle Ms S » « la 4e dsleMs S » ;	« sensé judicieux » ; « repas » ; « tous deux » ; « fols » ; « blond » ; « reponse » ; « p^{e} enans avant ».		« les 2 couplets suiv^{ts} sont tirez dans le B^{i} d'A. fol 231 R° et V°3 » ; « † tout a tous eloge ordinaire dans ces poesies » »	« synonyme a senatz sensé »	

	« ce vers est obmis ds le Ms S et est marqué par une lacune ».					
« Rassa tan derts e mont e pueia … » BEdT 080,037 (f. 251)	« Voy une autre Copie de cette iece sur le Ms A [386] fol 144 R° col 1 et A 326.2 fol 144 V° col 1 et une autre encore sur leMs H fol 231 » ; « il y a une copie de cette piece parmi celles q M deMazaugues a copiées en 4e en Italien ou + c'est m Ms O » ; « cette piece est toute estropiée et transposée dans le Msd'Urfé » ; « cette strophe n'est pas ds le Mss D et O et E » ; « LeMs E adjoute ces vers » .	« voia vide execupte » ; « rubi » ; « pe soigne » ; « guerdon(n)e recompense » ; « chasseurs » ; « pe souueurs du trompe du cor » ; « pe chasseurs de buzes ou de butors » ; « pesche ».	« GalanterieBeauté »		« mesquina epithete /cuncda cointe déloge pour une jeune fille » ;	
« Sabrils e fuelhas e flors… » BEdT 080,038 (f. 252)	« Voyr une autre copie que j'ai de ceSirventes sur leMs C comparée comparée [sic] avec le Ms D. celle-ci G est bien plus ample [rature] » ; « ce couplet n'est pas ds les Mss C et D mais ds le Ms O et A » ; « tout cequi suit manque ds les Mss C et D. mais il se trouve ds le Ms O »	« refus » ; « pe jouer du chalumeau » ; « pe rabougris » ; « chevaliers » ; « en trouve » ; « piment » ; « avent » ; « eis pe lui Oc e no »		« Tempta. je croi nom suposé d'une Dame »	« deseret terme d eloge fort com(m)e alors d'autre titre Vouerable et discrete parson(n)e » ; « pe pe dans tous les temps » ; « pe nom p(ro)pre de Marguerite »	
« Tornatz soi de mal en pena… » BEdT 080,009 (f. 253)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms C piece 190 »	« imposture »				
« Greu mes defendre car tol… » BEdT 080,028 (f. 254)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D piece 756 et S 176 »			« Tristan nom deguisé del'autheur et d une Dame » ; « Tristan nom deguisé d une De »		
« Sieu fos aysi senhers ni poderos… » BEdT 080,040 (f. 255)	« Voy une autre copie de cete Piece sur le Ms A f 137V° [336] col 1. »					
« Non Estaray mon chantar non esparia… » BEdT 080,029 (f. 256)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D piece 775 »	« dogeons envoyez pour porter des lettres »			« oc e no » ; « oc e no »	
« D un Siruentesc non puesc far lanhor granda… » BEdT 080,013 (f. 257)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D piece 789 »	« cousins ou parents »				
« Aras suy ies malastrucx… » BEdT 389,014 (f. 258)	« Voy une autre copie de cette Piece Au leMs A 173 f 196 v D 621 T pag 37 »	« malheureusement » ; « facon deparler »		« PoeProvle Jeux de mots »	« Levat pe n p »	

« Ab nou cor et ab nou talen… » BEdT 389,001 (f. 259)		« garder reserver »				
« Ar uey bru et escur e trebol sel… » BEdT 392,005 (f. 260)	« Rambaut de Vaqueiras ds leMs E » ; « ces vers sont distinguez ainsi ds le Ms A » ; « au lieu de tous les vers suivant on lit ds le Ms E les vers suivant qui font la dern strophe du Ms A » ; « cette strophe n'est pas ds le Ms A ».	« trouble » ; « air » ; « tenuis mince » ; « pe uipere » ; « tâche » ; « tâche » ; « assom(m)e d'une massue » ; « theriaque » ; « neuf » ; « yvre ».		« Poe Prov[le] Rima braca »		
« En sordel e queuses Semblan… » BEdT 344,003a (f. 285)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms P page 94 col 1 sous le nom de Peire Guillem et d en Sordel »	« desrainiez disputez defensez votre cause » ; « [coupé dans la marge de couture]hom(m)e un homme » ; « fuite escrime » ; « parer garentir »	« (Peire Guillem l'Interlocuteur) »			
« Us amix et una amia… » BEdT 236,012 (f. 286)	« On voit deux vers de cette Piece sous le nom de Guillem de la Tour K fol 259 »	« accorde donne » ; « pe accorder »	« Amour (question d') » ; « (Guillaume de la Tour l'Interlocuteur) » ; « Alazais D[e] juge d amour » ; « Puy ou Cour d amour » ; « Conia D[e] juged amour »			
« Senher nazemar cauzes de dis baros… » BEdT 392,015 (f. 287)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs D 685 »	« festin repas » ; « pe bien vestu » ; « [dans la couture]rieur vainqueur » ; « doncques » ; « pareils » ; « vaut bien mieux » ; « vanité fierté » ; « petits presents » ; « rude grossier » « pe menus » ; « Marquis d »	« (Rmbaut… l'Interlocuteur) »			
« Enblancazet bon pretz e gran largueza… » BEdT 019,001 (f. 288)		« plaise ou deplaise »	« (Alexandre l'Interlocuteur) »	« PoeProv[les]Tenson de 2 couplets le 8 vers suivies de 2 autres de quatre »		
« En raimbaut ses saber… » BEdT 097,004 (f. 289)	« Le Ms N adjoute le vers suivant »	« jeu parti » ; « bruit » ; « croire » ; « notoirement sciemment » ; « presemption » ; « pe combattant jousteur adversaire » ;	« (Blacas l'Interlocuteur) » ; « Amour (question d') »			

		« regardant spectateur » ; « caché » ; « remonta publiée » ; « nier » ; « escarboucle. luire brille »				
« Sil dous iois damors moneor no mesiau… » BEdT 244,015 (f. 290)		« pa me rend la vigueur »; « m'en eloigne » ; « rejouisse » ; « doucit » ; « dame de haute seigneurie » ; « derois ien fortuné » ; « elevée d'un merite superieur » ; « ycante resrens » ; « arme de caresse a sa dame » ; « esclairage. adoucit puesc » ; « m'en eloigne » ; « adoucit soulage »				
« Non puesc plus sofrir… » BEdT 244,006 (f. 291)		« visage » ; « jouissant » ; « provencal » ; « joli cors bien formule. pe faire briller »		« proensal bel pe nom deguisé »		
« Si la bella quem plai nom plai… » BEdT 244,014 (f. 292)		« soit faschée contre moi » ; « sagite come le vent fait l ŧlbre en hivers quand la faine fruit en tombe » ; « [coupé dans la marge de couture]oge quitte un lieu. part »				
« Na ses merc eperque metz tan cara … » BEdT 244,005 (f. 293)		« eussiez auriez ; « negligence indifference » ; « tenir aimer » ; « pris indifference dedain refus » ; « pe voyez »; « suis franc en amour ».		« pros en chant » ; « [coupé dans la marge de couture]vensal (bel) pe n de D^{e} deguise »		
« Per amor soi gai… » BEdT 244,008 (f. 294)		«aube du jour pe ne m'en allai »; « couleur de roses » ; « robbe de femme » ; « habillements de femmes » ; « gardant ses agnaux » ; « pe garni de menus cordonnets entre du fil d'argent » ; « pe dorure p^{e} orgueil vanité » ; « quatriesme »		« cors couinen pe nom de D^{e} deguisé » ;	« futur formé del'infinitif etdu verbe substantif dar vos em nous vous donnerons »	

« Si n'om Secor dona gaia… » BEdT 244,016 (f. 295)		« [dans la couture]tur jamais » ; « [dans la couture]me(m)mes » ; « lié ala chaisne » ; « mon cœur se delecte »				
« Lo fin cor quieus ai… » BEdT 244,004 (f. 296)		« boiser »		« Poe Prov^le Ballade »	« diminutif de ballade »	
« Sagaia semblansa… » BEdT 244,012 (f. 297)		« domine »				
« Nouel amor que tant magreia… » *du trouvère : Rogeret de Cambrai* « *Nouvele Amor qui si m'agrée* » (f. 298)		« jecroi rage » ; « chanter » ; « depuis longtems. donné oster » ; « fausse trompe aimer »				
« Pos ses par soi en amar… » BEdT 244,010 (f. 299)		« rudes fiers » ; « je partis »		« sobre cara pe nom deguisé de sad^e »		
« Gen mausi midons… » BEdT 244,002 (f. 300)		« pe elle soit » ; « sans restriction sans si ni mais »				
« Ges ancara nacors car… » BEdT 244,003 (f. 301)		« elle seroit trop dure si elle ne l'adoucissoit » ; « m'emeneroit au port pris figurément » ; « la joye de mon cœur » ; « trembler » ; « défendre et eclater mon cœur »		« Bel Proensal nom de D^e deguisé »	« epithete d'eloge come jeune » ;	
« Dona si tot nou ses preza… » BEdT 244,001 (f. 302)		« compresse » ; « fasche deplaist » ; « peu s'en faut que je n'etouffe » ; « hautesse grandeur » ; « beauté ».				
« Cara mia dosse franca… » BEdT 364,015 (f. 303)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss T 102 V° »	« foudre » ; « pe innondation lavange » ; « assurée » ; « LangueProv^le facons de p(ar)ler figées facon de parler figurée pour dire marcher droit pe hanche » ; « citadine » ; « douce » ; « LangProv^le expressions figurées » ; « famille » ; « juifve » ; « fosse pourrie pe un privé »		« PoeProv^le rimes difficiles causes des expressions extraordair^t figurées »		
« Bels amicx cars uen sen ues uos estieus… » BEdT 364,009 (f. 304)				« Castiatz (mos) nom supposé »		

« nom fay chantar amors ni drudaria… » BEdT 344,004 (f. 305)	« Peire Guillem de Luzerna ds leMs O ou il n'y a que le 1e vers de cette Piece avec le quatrième couplet » ; « Voy une autre copie de cette piece sur le Ms K 259 sous le nom de Peire Guillem ~~dans le Ms K fol 259~~ » ; « Il n'y a que cette strophe ds le Ms O »	« le bruit » ; « honore » « riposte reponse » ; « np us je me contentai facon de parler pe en aucun tems » ; « deshonore »				
« L autre iorn per auentura… » BEdT 194,014 (f. 306)	« Guy duyselh ds leMs A » ; « en 2 vers ds le Ms A » ; « en 2 vers ds le Ms A » ; « en 2 vers ds le Ms A » ; « en 2 vers ds le Ms A » .	« composant la musique »				
« Ben uieu ab gran dolor… » BEdT 364,013 (f. 307)	« Voy ~~un~~d'autres copies de cette Piece sur leMss A [247] f 33 R col 2 et K 248 » ; « 2 la 5e strophe du Ms A » ; « + ce vers et les 10 suivants sont obmis ds le Ms E » ; « 3. la 2e strophe du Ms A voy la strophe a adjoutéa la fin de cette place » ; « 4 la 3e strophe du Ms A » ; « 3. la 4e strophe du Ms A » ; « Le Ms E adjoute ici ce [rature] vers qui avoient esté obmis plus haut \ ont esté distingués ds la 3e strophe ci-dessus et qui sont placez après la 1e strophe ds le Ms A »	« facon de parler figurée » ; « refuge ».				
« L aigua pueia contramon… » BEdT 223,001 (f. 308)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D 494 sous le nom de Guill° Magret »	« Marquis de » ; « manger » ; « pe soing » ; « pe l'honorassent fussent honorez » ; « jeme lasse (a les chercher) sans en pouvoir trouver deux » ; « principaux pilliers » ; « il y a de la place pour faire courrir mille chevaux » ; « pe Leon » ; « marri chagrin ».				

«Be'm cuiaua d'amor gardar...» BEdT 421,004 (f. 309)	« Daude de Pradas dsleMs A »	« aucun jour jamais »				
« Daiso d on hom a loniamen… » BEdT 010,017 (f. 310)	« Voy une autre copie de cette Piece surleMs A 27 [127] f 92 R et Kf 171 V » ; « Voy une partie de cette Piece copiée sur le Ms E ch 138 »	« sentences mots donez » ; « Amours ses bons effets »				
« Nuls homs non es tan fizel uas senhor… » BEdT 010,038 (f. 311)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms E ch 155 »	« com(m)e domestique » ; « pe dans peu » ; « pe lieu siege residence » ; « changeant ».		« Poe Prov[le] vers de cinq pieds **voyez y la prononciation**. »	« Poe Prov[le] **vers de cinq pieds voyez y la prononciation**. » ; « opposé a mescaps »	
« De tot en tot es er de mi partitz… » BEdT 010,022 (f. 312)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D piece 87A »					
« Ades uol de laltdansa… » BEdT 010,002 (f. 313)	« Voy une (co)ptie de cette Piece sur le Ms K f 246 » ; « en 2 vers ds les Mss E. A »	« abondance »				« ce couplet est cité ds leB[i] d'Am[r] f 2170°. »
« Loniamens matrebalhat e malmes… » BEdT 010,033 (f. 314)	« ces 4 vers suiv[ant] ne sont pas ds le Ms A »	« racine » ; « accueil ».				« ce couplet est cité dsle B[i] d'A.f 213V » ; « ce couplet est cité dsleB[i] d'A f 238 V° »
« Anc may de ioy de chan… » BEdT 010,008 (f. 315)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs A11 f 96 V° et D 193 et G 268 »			« Amour justifié par la faute des yeux »		
« Ja nom cugey quem pogues olidar… » BEdT 010,030 (f. 316)	« Voy une autre copie de cette Piece surle Ms A 12 f 97R »	« C[te de] …sa mort » ; « (le Marquisd')mort » ; « vray » ; « ensemble » ; « facon deparler » ; « plaignist » ; « ensemble en mesme tems » ; ; « Troubadours et Jongleurs tombez en discredit » ; « aillent » ; « pe auprès de qui on puisse trouver ni apprendre a faire des vers »		« Poe Provle couplets finissants tous par le mesme mot »		
« Sieu anc chantey alegres ni iauzens… » BEdT 010,048 (f. 317)		« jamais » ; « s'adonne s'atache » ; « desserrer les dents p parler » ; « douleur » ; « confiture desastre » ; « pe année »		« Poe Prov[le] Rimes fem en a qui ne se prononcoit pas »		
« Li fol el put el filhol… » BEdT 010,032 (f. 318)		« puant » ; « pe mauvais garçons » ; « opposition combat resistance »;		« semble une comparaison proverbiale » ;	« diminutif de jongleur. epithete odieuse » ;	

		« usure de l'argent » ; « maistre qui enseigne » ; « tel maistre tel valet »		« Poe Provlc Estampidas et Rimes sorte de poésie * rimes »	« [coupé dans la marge de couture]saual pe np » ; « Nicolet pe np trompeur »	
«Ans que iauzis d'amor...» BEdT 106,008 (f. 319)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms K f 250 » ; « en 2vers ds les Mss E et A le 1e les separe a valor et le 2e a beutatz ».					
« Gasc pec laytz ioglarsc fers… » BEdT 173,004 (f. 320)		« [coupé dans la mrge de couture]loigne de touttes bon(n)es qualitez » ; « pe rompre » ; « estropié » ; « sot esprit » ; « Roy » ; « au figuré de pauvre emplette » ; « boue fange » ; « certain » ; « meslée dispute » ; « se plaint excite plainte » ; « pe Aoust » ; « Bierre cercueil » ; « ouvrage leger com(m)e toille d'araignée »			« Gas. pe n jongleur pe le mesme que Goss » ; « Belian n p ou n de l. »	
«Nos sens e ma conoysensa...» BEdT 305,014 (f. 321)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms A 253 f 184 R et D574 »	« usurier »		« Amour comparé al Vsurier »		
« L autrier fuy en paradis… » BEdT 305,012 (f. 322)		« guerre ou dispute » ; « allastes » ; « Roy d » ; « fauge » ; « pe flotte ».				
« L autrier m en pugey al Sel… » BEdT 305,011 (f. 323)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D 581 » ; « † ces 2 vers sont partages en 3 ds le Ms A »	« sans estre invité » ; « diffamé injurié »				
« Un Seruientes uuelh far… » BEdT 457,042 (f. 324)	« huc de sa(n)t Circ A » ; « le reste de la strophe et p(ar)tie de la suivtesont coupes ds la Ms A »	« pe seurs de leur fidelité » ; « pe fief » ; « ladedans » ; « cousin ou beau frere » ; « fils de » ; « pe empesosa » ; « pourvoir ».	« croisades »	« PoeProvlc reprise des dern mots de chaq strophe »	« Titres d'honneur »	
« L autrier caual gaua… » BEdT 194,015 (f. 325)	« parmi les anciennes chansons francoises avant 1300 on en voit une qui commence a peu pres ainsi //			« Poe provle piece dialoguée avec double Envoy » ; « jolis vers » ;		

	L'autrier chevauchoie// Sur mon palefroi emblant » ; « je distingue les vers suivants qu'ils sont ds le Ms A »					
« Ab son gay e leugier… » BEdT 016,002 (f. 326)	« Albert de Sestaro Ms A » ; « Albertet de terascon Ms S » ; « Voy la copie du 2e couplet de cette Piece sur leMs K f 256 » ; « le reste de la piece est presque entiement coupé ds le Ms E » ; « cette stropje est apres la suivte ds le Ms A et S »	« pe seruitude puissance »			« ac avanturier pillard brigan qui ont pe esté appellez menagers dans nostre ancien francois »	
« Un siruentesc faray nouel plazen… » BEdT 080,042 (f. 327)		« Roy » ; « Comte de » ; « mépris » ; « arriere ban »				
« Pos li baron son irat e lur peza… » BEdT 080,031 (f. 328)	« Voy une autre Copie de cette Piece sur le Ms C piece 194 et sur leMs A fol 141 R col 2 » ; « c'es la mesme que Puoiols Barons enoia . qi est le 777 du Ms du Roy 7225 D 777 et ds le Ms du Vatican 3208. I. ~~ou il y a bep de vers transposez~~ » ; « Voy la copie qe j'en ai sur le Ms C . 194. au quel les Mss I et D sont confirmes pour l'arangemt des strophes qui sont fort mal rangées ds le Ms G. »	« un chacun » ; « perde » ; « queg de lor chacun d'eux » ; « sordei est avili deshonoré » ; « glesa eglise » ; « chargez » ; « courroyes bourses » « plus »				
« Pos lo prims uerians botona… » BEdT 355,012 (f. 329)	« Nuc dela Baccalaria Ms D 639 »	« pe branches » ; « bourgeonne » ; « retentissement » ; « jardin » ; « tren tribu » ; « dont l amour est cousome ».				
« Pos uezem boscx e bruelhs floritz… » BEdT 355,014 (f. 330)	« il faut dec pour la rime » ; « pe mastrilh »	« danse ou action de se debatre en ieuant ou trepignament » ; « je fabrique » ; « je croi p rimes » ; « un chacun » ; « miroir »		« Poe Provle Rimes difficiles »		
« Enqueram uay rays finan… » BEdT 355,007 (f. 331)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D 327 et une autre sousle nom de Guille Ademar sur le mesme Ms D 416 et K 289 »	« Medecins ordonnoient le diette » ; « faire attention considérer » ; « adoucissant » ; « Comtesse de ».				

« Pus gays so que no Suelh… » BEdT 372,006 (f. 332)		« parler », « elle est preste a en arracher les yeux quand il lui dis que jel aime »				
« Mot mes greu den sordel car les falhitz sos Sens… » BEdT 076,012 (f. 333)	« ce sirventes est mis sous le nom de Bertran de Lemenoa dans leMs du Roy 7225 et deBertran de lamanon dans celui du Roy 7226 designé A » ; « Ms duRoy 7225 Df 189R les variante de ceMs sont marqués ainsi † Ms du Roy 7226 A f 266R les variantes de ceMs sont marqués ainsy × » ; « dans un Ms que M. de Mazaugues a veu » ; « On lit en marge d'une escriture ancien(n)e Margarida ds le Ms A »	« repas » ; « pe beaucoup » ; « cug croyance » ; « Chambra (la belle D^{e} de la) »				

« Lautrier lonc un boy fulhos… » BEdT 106,015 (f. 334)	« en 2 vers ds le Ms A »	« pe buyes fers de prison(n)ier » ;
		« L'aure jour prés d'un bois feuillu // je trouvai sur mon chemin // Un berger tres affligé // Qui en chantant disoit // Cette chanson, Amours // Je me plais des faux discours // Car la douleur // Qu'ils causent a ma mie //
		M'est plus sensible que la mienne // Berger les médisans jaoux // me font honneur chaque jour // En disant que je suis heureux // Dans la poursuitte de cet amour. // C'est me faire bien de l'honneur ; // Et je n'ai point d'autre bonheur // Mais la plainte qu'ils en ont // seroit bien une vérité // s'il ne tenoit qu'a moi//
		Seigneur –pour\si les faux bruits // de leur jalouise // Vous plaisent vous n'estes gueres amoureux // Car par leur felonie // Ils eloignent maint amans. // Je perds ma dame par ces traîtres // Celui la est bien dans l'erreur // Et fait grande folie // Qui en eux se confie //
		Berger je ne sus point com(m)e vous // Que le mari par sois // Bastist ma Dame ; je le voudrois. // Alors il				

		travailleroit pour moi // Car avec de pareils bouquets // La jaloux lui indisposent contre eux // Les mauvaix procedez † //Les braves Dames, et la courtoisie les // despots en nôtre faveur. »				
«Per maintas guizas m'es datz… » BEdT 023,001 (f. 335)	« Le Ms A adjoute uoluntatz A »					
« Can laura d ossa Samarguis… » BEdT 112,004 (f. 336)	« P Bremon Ricas nouas dsleMs A » ; « Le Ms A adjoute cet Envoy »	« pe je m'embrase » ; « apres »				« Sercamors cité »
« Sieu anc per folentendensa…» BEdT 047,009 (f. 337)	« Johans Aguila dsle Ms A » ; « Arnaut Catalan dsle Ms E »			« PoeProv^le^ Rimes fem et masc »		
« Ben es razos quieu Eelraya… » BEdT 027,004a (f. 338)	« id Ms A Arnaut Plagues ds le Ms E » ; « ces deux vers dans chaque strophe sont partagez en trois suivant les Mss E et A »					
« A chantar mer de so qiieu no uolria… » BEdT 046,002 (f. 339)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms C 176 H fol 204 V col I et Q piece CLX. »		« seguis amant de Nalensa »			
« ja de razon nom cal metren pantays… » BEdT 352,002 (f. 340)	« Folquet de Romans dsleMs E Peire de la Mula Ms A » ; « les 7 vers suivts sont presque entierement coupez dsle Ms A »	« cent » ; « serpillere grosse toille » ; « pe argenterie ».				
« De ioglars seruir me laise… » BEdT 352,001 (f. 341)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms A 147 f 358 »	« bretons petits »				
« Pos amors nom ual ni maiuda… » BEdT 124,013 (f. 342)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms A 283 f 170 R »					« proverbe »
« Tan sen al cors un amoros dezir… » BEdT 124,017 (f. 343)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss D 459 K f 256 et T pag 123 » ; « La première strophe est coupée ds le Ms E »			« Mon amie nom deDame »		
« Un nou Siruentes ai en cor que trameta… » BEdT 217,008 (f. 344)	« Guillems figueira A » ; « ces 2 vers ne sont pas ds le Ms A »	« je benis chaque jour » ; « Empereur » ; « pe deliura reconquit restitua » ; « ayeul » ; « maison » ; « pape » ; « constellation » ;		« Poe Prov^le^ Vers de 6 pieds »		

		« Empereur » ; « divination-astrologie » ; « vuide ».				
« Ja de far un siruentesc… » BEdT 217,004 (f. 345)	« Voy une copie de cette Piece sur le Ms A 216 f 250V »	« ayeul » ; « Empereur »				
« Joglar nt desconortz… » BEdT 210,012 (f. 346)		« couvre sa force d'eperons » ; « augures pronostiques. sortileges Magie » ; « pe le demente » ; « Vic[tez]… » ; « pe couché » ; « une main levée ou cautionne » ;			« Guart si nen d amon pe n p » ; « au figuré dans un sens obscene » ;	
« Non cuiaua chantar… » BEdT 210,011 (f. 347)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D 852 » ; « Le Ms A adjoute Del peys e fes la maguar »	« pe tue ou pe qu'on le pose en terre qu'on l'enterra » ; « confonde » ; « accuser ».				
« Amicx marques en queras non a gaire… » BEdT 210,001 (f. 348)	« Guillem de Bergueda Ms S » ; « ce vers n'est pas dsleMs A ~~et est suivi d'une strophe que j'adjouctrai a la fin delapiece »~~ (marge de droite »	« encore » ; « Marq[s] » ; « pe tasse » « pe chauve » ; « râche galle arçons » ; « goute podagre » ; « Marq[s] » ; « emoussée » ; « pe estropié » ; « pe deffaite complette » ; « Marq[s] de » ; « vous pouviez ou vous eussiez pu » ; « cocufie » ; « Cornes de des cocus » ; « poindre » ; « Fées ensorcellé charmé ou protegé des fées » ; « facon de parler figurée q est le maistre » ; « (batzola pe la valeur d'une p dire peu de chose » ; « vous apprites a lire vous leutes pe recit » ; « pe vas tout courrant » ; «charpente et pertes termes de guerre empruntez des charpentiers » ; « gaste fausse ses armes »			« glat abloyement cry. Abloy iappers com(m)e huee »	« grenouille proverbe »

« Sol quem afi ab armas tostems del Siruentes… » BEdT 437,034 (f. 349)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms A 344 f 264 »	« hospitaliers » ; « jel'ai piqué au vif ».				
« Gran et fors fai qui ama peramors… » BEdT 437,017 (f. 350)	« En sordel Ms A » ; « e Ricas Nouas dsleMs S » ; « la 4e sans le Ms S » ; « la 3e ds le Ms S » ; « Le Ms S adjoute les vers suivants »	« permission liberté » ; « grandeur »				
« Siruens soi auutz et arlotz… » BEdT 394,001 (f. 351)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs A 361 f 372 »	« mords brides » ; « faiseur de boudin » ; « j'ai tissé » ; « jetouchai des asues et des bestes de som(m)e » ; « peigneur de lin ».				
« Los cominal fa ben parer … » BEdT 443,004 (f. 352)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D 838 »	« baille » ; « Croix ou cloches » ; « pe on feroit avec une serpe un hom(m)e aussi bien que lui » ; « p carn chair »			« Cominal np »	
« Comtor dapchier rebuzat… » BEdT 443,001 (f. 353)		« rance pourri » ; « qui a les yeux de travers » ; « pe devers » ; « pe chef fronc teste » ; « du clerge »		« PoeProvle Tenson ou il n'y a pe qu'une personne q parle »	« Vilhat pe n p le mesme Veilh »	
« Vielh cominal ma cor… » BEdT 162,008 (f. 354)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs D 839 »	« il ment par sa gorge »			« Vielh Cominal pe n p »	
« Rey pus uos demi chantatz… » BEdT 119,008 (f. 355)	« Voy une autre copie de cette Piece sur laMs C 199. et T page 203V° »	« Roy de … » ; « pe soudoyers » ; « esterlins » ; « Roy d… »				
« Guilhem prims iest entrobar amaguia… » BEdT 205,004 (f. 356)	« les deux strophes suivtes manquent ds leMs E » ; « le Ms E finit la ».	« Sience et Richesse comparées ensemble » ; « temoignage ».	« Guillem est ~~Guillem sur~~ le nom des deux Interlocuteurs »			
« Mir Bernart mas uos ay trobat… » BEdT 435,001 (f. 357)		« pe messire » ; « mots couverts » ; « pe je m'en excuse » ; « amis ou camarades ou pe cousin issu de germain ».	« Amour (question d') » ; « (Sifre 2e Interlocuteur) »		« futur formé de l'Infinitif » ;	
« Guilhem d'un plag nouel quel nemo auzis ancmais…» BEdT 140,001c (f. 358)		« Comte autheur de cette Piece » ; « vichard » ; « avili ».	« (Comte de … 1e Interlocuteur) »	« Amour (question d') » ; « PoeProvle Tenson avec seul Envoi »	« pe temens »	

« Gausselm nom puesestener… » BEdT 052,003 (f. 359)		« attaquer poursuivre » ; « autheurs »	« Galanterie » ; « (Bernart … 1e Interlocuteur) »	« facon de parler proverbiale »		
« Aram platz guiraut de Bornelh… » BEdT 389,010a (f. 360)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms E 385 » ; « (d'Ignaure et de Guirant de Borneil) »	« commune simple » ; « pe richesse » ; « cense »		« PoeProvle tenson a deux envois »		« Martial (par st) serment »
« Nelias dedos amadors… » BEdT 052,004 (f. 361)	« intitulé La Tenzon denBernart eden Elias dsleMs P » ;	« pensif resveur » ; « pensif resveur » ; « s abstient de parler »	« Amour (question d') » ; « (Bernart… 1e Interlocuteur »			
« En berguedan destas doas razos… » BEdT 010,019 (f. 362)		« qui n'exprime d'amour » ; « esprit d'un enfant » ; « sots imbeciles » ; « non amoureux » ; « de mesme de cette sorte » ; « sacrifier » ; « picquer brocher eperoner » ; « d'abord »	« Amour (question d') » ; « (Aimeri… 1e Interlocuteur) »			« fable du renard des taupes senses »
« Aram diatz Raymbaut sieus agrada… » BEdT 015,001 (f. 363)	« 7225 f. 155. » ; « Vat. 5252 » ; « A2 p 181 T° »	« pe deffié » ; « Jongleurs alloient apied » ; « Jongleur devenu chevalier » ; « Chevalier q avoi esté Jongleur » ; « Poe Provle panier parencaux » ;	« (Albert Marquis 1e Interlocuteur) »		« terme d'injure »	« Olivier heros de Roman » ; « Roland heros de Roman »
« Pos anc nous ualc amors senhen Bertran… » BEdT 189,005 (f. 364)	« (De Granet de Bertran) » ; « Voy une partie de cette Piece copiée sur le Ms R fol 43 V col 2 » ; « Bernatz de Rouennac ds leMs A fol 326 V col 2 »	« pe nullement » ; « je precipite ou j'emprisonne » ; « pe vieillesse »				
« Amicx guigo be maurobs detos Sens… » BEdT 076,001 (f. 365)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms R f 54 V° col 2 extraite sous le nom de Bertr. d Alamanon » ; « les Mss A et S adjoutent »	« boucs » ; « grands sens ou pe folie » ; « pe poireau cire »	« jongleurs » ; « chevalerie »			
« Aisi com es bela Silh per quieu chant… » BEdT 234,003 (f. 366)	« Guille de sa(n)t Desdier ds leMs A » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D 295 et K 255 » ; « ces mesmes Mss A et S adjoutent une strophe que je rapporterai ci apres # » ; « Les Mss A et S adjoutent »	« habillements de femmes gand de fil » ; « de qui » ; « jointes » ; « joyaux » « e non. gué ni pont c'estade aucune issue »			« synonyme a recofortant »	

« Companho abisy oi uon mon chan… » BEdT 234,006 (f. 367)	« Guillem desant desdier Ms A » ; « cette strophe n'est pas ds le Ms A » ; « cette strophe n'est pas ds le Ms A » ; « Le Ms A adjoute ces 2 Vers »	« deux cents ou douze cens » ; « caresse »	« Poe ProvleProclamations »			
« Ei mon nou a neguna creatura… » BEdT 234,009 (f. 368)	« Desdier Ms A » ; « LeMs A adjoute ces Vers » ; « ces 2 vers manquent dsleMs A »	« pe ensorcellé ; « desabrege recule »		« Poe Provle Rime fem en a et e muets »		
« Lo dos temps mabelis em platz… » BEdT 030,018 (f. 369)		« pe li » ; « vivent se comportent »				
« Si anc me fosa mors quem dexplagues… » BEdT 456,002 (f. 370)	« huc de Pena dsleMs A »				« le mesme que negun aucun »	
« Aisi come es cuend'e gaya…» BEdT 457,001 (f. 371)	« huc de sant circ Ms A »	« ou message ou manche ou gand » ; « cherchant »				
« Jent an sauput miey huelh uenser mon cor… » BEdT 457,016 (f. 372)	« Voy une autre copie de cette Piece sur les Mss A 197 f 225 et D 537 »					
« Ses desir e ses razo que non ai don sia gais… » BEdT 457,035 (f. 373)	« huc de saint Circ dsleMs A »	« pe effroy » ; « dispute » ; « cointise »			« pe mot obscene »	
« Nulha res que mestiers may… » BEdT 457,025 (f. 374)	« Nuc de sa(n)t Circ Ms A »	« pe je macroye » ; « pe maudit » ; « château »				
« Seruit auray francamens… » BEdT 457,034 (f.375)	« Voy une autre copie de cete Piece sur leMs D piece 547 ~~et K 267 T pag 155 V°~~ »	« facon de parler p rendre la pareille » ; « je perds mon temps » ; « pe ceinture »				
« No say don chant e chantar plagram fort… » BEdT 356,005 (f. 376)	« Peire Rugier Ms S » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur leMs K 255 » ; « la 6e ds leMs S » ; « la 7 ds le Ms S » ; « la 4e ds leMs S » ; « cette strophe est la 4e ds le Ms O -S » ; « il y a quelques lacunes dans les vers suiv^{t} au Ms S »	« uoc pe ouy » ; « jouer badiner » ; « <u>bezir</u> p obezir obéir » ; « m'a bridé »		« Tort navetz nom supposé de la D^{e} de Peire Rogiers »		
« En pareysson de las flors… » BEdT 356,001 (f. 377)	« Voy cette Piece com(men)cant Al pareissen ds le Ms C. piece 180 » ;	« Amour ne doit pas croire mesme cequil voit » ; « temoins »				

	« pe no m tuolh »					
« Entrire ioy man si deuis … » BEdT 356,003 (f. 378)	« le Ms A adjoute de Mirapeys A » ; « Peire Rugier Ms S » ; « ce com(m)encement est coupé ds le Ms E » ; « cette strophe n'est pas ds le Ms S »	« at prodans prochain » ; « nuict » ; « fixement de droit œil »				
« Tant no plou ni uenta… » BEdT 356,008 (f. 379)	« Peire Rogier de Mirapeys dsleMs A » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms K fol 3 » ; « Au lieu des Vers qui suivent on lit ceux-ci ds les Mss D et A » ; « le Ms A adjoute encore ce second envoy »	« jeu parti également » ; « vivre » ; « de son costé a par soi pe le mesme que de se » ; « pe fortifie don(n)e de la valeur » ; « mettre auprès desoi » ; « segnement se lamente » ; « egalement »		« PoeProvle Rimes fem † placées alternativem[t] »		
« Auzit ay dir bo fil que saps trobar… » BEdT 248,016 (f. 380)		« devestement » ; « par morceau »	« (Giraut … 1e Interlocuteur) »			
« Guiraut riquier si beus es luenh denos… » BEdT 358,001 (f. 381)	« les 14 vers suivants font partie de deux couplets qui ont esté confondus et tronquez »	« aisément »	« Amour (question d') »			
« Dos brays ecritz e chanse sos e nouelas… » BEdT 029,008 (f. 382)	« Arnaut Daniel dsleMs A » ; « Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss H page 144 col 2 et L pièce 21 » ; « le 1e vers de chaq. Strophe est partagé en deux dsle Ms A » ; « cette strophe est suivie ds le Ms A d'une autre q j'ajouterai ala fin de la Piece H » ; « ces 2 vers ne sont pas ds le Ms A »	« langage » ; « Poe Prov[le] Rime » « ecoutées » ; « sot » ; « † airain » ; « Ime espece de couleur » ; « absoutes » ; « aveugle » ; « pe maison » ; « aiguisées † » ; « pe Galles » ; « son fils prisonier ».		« Poe Prov[le] Rime » ; « Poe Prov[le] meslée de proclamations » ; « Sobretotz (mon) nom de De »		
« En honor dieu torn e mon chan… » BEdT 242,006 (f. 383)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss D 62 et K 157 »	« au figuré » ; « couroucé » ; « inquiete »	« Croisades »		« diminutif de truand »	
« Sil cor nom esta adreg… » BEdT 242,070 (f. 384)	« Voy une autre copie de cette piece sur le Ms C 38 et D 47 »	« pe abrege »				
« L'autrier lo premier iorn daost… » BEdT 242,044 (f. 385)		« pe Alés » ; « pe estrier » ; « retentit » ; « adresse voye chemin » ; « necessité besoin » ; « volage » ;				

		« nourriture le manger » ; « pe Caruenh » ; « ombrage ».				
« Entre quem pes e uau per obrescura… » BEdT 342,003 (f. 386)	« Peire Espanhol ds leMs A »	« fonder » ; « pe devenir blesme » ; « penchant » ; « exprimer » ; « disposé » ; « est sur le point de mourir » ; « ruses » ; « pe autruche » ; « œuf. couver» ; « soulagiez »	« Amour »	« Poe Prov^le^ jeux de mots » ;	« Diminutif de porte porteau »	« hist Nat del'Autruche » ; « hist Nat deLion » ;
« Ab plazer ressep e recuelh… » BEdT 450,001 (f. 387)	« cette strophe est la 3e ds le Ms A » « cette strophe est la 2e ds le Ms A » ; « cette strophe est precedée ds le Ms A d'une autre q je rapporterai alafin de cette copie # »	« met dans son rolle » ; « lit » ; « j envoye » ; « couché en maladie » ; « deffend prohibe »	« Amour des femmes »			
« Lauramara fals brancx brancutz… » BEdT 029,013 (f. 388)	« j'ai adjouté tous les points d'après le Ms A »	« baube begue balbus » ;			« Andufaut pe n p »	
« En breu bri car al tems braus… » BEdT 029,009 (f. 389)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms A 164 f 205 »	« pe poulle » ; « facon de parler » ; « façon de parler » ; « estang » ; « sombre embronché »			« cuvert epithete odieuse » ; « pe le latin pelagus »	
« Truc mallet enuos me tenh… » BEdT 397,001 (f. 390)	« ce mot signifie pe tous les deux , c'est ad^e^ Raimon de Durfort ou Truc Malecs anc Bernart de Corails qui dialoguent ensemble sous le nom de Raimon de Durfort » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur leMss D piece 814 T page 212 et B f. 41 R° col 1 »	« jument plaine » ; « tron de derriere » ; « pe touche »				
« Truc maletz beus tenh en grat… » BEdT 397,001 (f. 391)	« Voy une autre Copie cette Piece Ms A 374 sous le nom de Mautos Guillaume de Durfort et deux^trois^ autres D piece 815 K fol 138 V col 1 et R f 41 R^e^ sous le nom de Turcs malecs »				« torché le Lat tersus »	
« Merces es e chauzimen… » BEdT 173,006 (f. 392)	« Voy une partie de cette Piece copiée sur leMs O 114 » ; « Cibot A » ; « Pocibot S » ;	« elever » ; « facon deparler tourne casaque » ; « j aimerai en pure perte » ; « elever »				

	« Les Mss E et A et S adjoutent » ; « ces 3 vers ne sont pas dans le Ms A » ; « les 7 vers suivt ne sont pas ds le Ms S »					
« Una gran amors corals me destrenhehemue… » BEdT 173,014 (f. 393)	« Monge de pui sibot dsleMs E » ; « Gausbert de Pueg Cibot dsleMs A » ; « Gaubert de poncibot dsleMs S » ; « 2 la 4e ds lesMss E A et S » ; « 4. la 3e ds le Ms E a la 2e dsleMs A et S » ; « la piece finit la dds ce Ms S » ; « ces 6 vers ne sont pas dslesMssE et A »	« je me retournerois » ; « pe vange » ; « peine chagrin cuisant »				« ce couplet est cité ds le Bi d'Amr f 202R° »
« Un trichayre prestre layre… » BEdT 210,022 (f. 394)	« ms. 7226 CCXI col 1 et 2 R° » ; « ce 1e vers est divisé en deux ds le Ms A » ; « leMs A adjoute ces vers » ; « en 2 vers ds le Ms A » ; « en 2 vers ds le Ms A » ; « je croi ql faut corriger ne » ; « le Ms A adjoute ces vers »	« éclaire ici devoile demasque » ; « froyer frere fils de » ; « billaire pe pere de frere » ; « Flairegrina pe Mère frere Roger » ; « pe est amoureux » ; « guaine » ; « exlamation chose affreuse » ; « leçon » ; « [dans la couture] ou henna » ; **« mot corrompe pour la rime instrument a couper ou a ecraser »**		**« mot corrompe pour la rime instrument a couper ou a écraser »**	« l'ancien francois souriner » ; « [coupé dans la marge]inare ds un sens obscene » ; « Latin supina » ; « pe enguaine mot obscene » ; « mot obscene ».	
« Can vey lo tems tornar e reuerdir… » BEdT 210,016 (f. 395)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss D 853 et 0 123 »	« contrarie fait la guerre » ; « chaleur » ; « mauvais fruit au figure » ; « [dans lacouture]anche † potion » ; « eschine » ; « je ne me sor†e pas dela bouche tade que je n'en parle pas » ; « s avanturer se hazarder »			« pais n p ou n de lieu » ;	
« Es alegratie… » BEdT 205,005 (f. 396)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs B 130 sous le nom de Paire Raimon de Tolosa »	« pe grand magna » ; « me fait envie » ; « medecin »		« Poe Provle petits vers » ; « Poe Provle vers enjambant sur l'autre »		
« Amors ie ne me planh mia… » ***Pièce du trouvère Thibaut de Blason BEdT 439a (f. 397) «Amors, ge ne me planh mia…»***	« Voy une autre copie de cette Piece Ms A 81 f 379R »	« [traduction du poème dans la marge de droite] » ; « tiré a quatre chevaux »		« Poe Provle a muet »	« Langue Provle ou francoise tres ressemblantes »	

« Pus partit an lo cor… » BEdT 330,014 (f. 398)	« pe faute p largueza »	« cors saint » ; « Roy de France » ; « coquins » ; « reverer » ; « estimez » ; « Roy de Navarre » ; « Roy de Castille » ; « ayeul » ; « batême »				
« En lamar maior son e destieu e diuern… » BEdT 330,006 (f. 399)	« on lit ds leMs H ce titre serventes qa fes Peire Bremon Ricas novas » ; « la 4e ds le Ms H » ; « la 3e ds le Ms H » ; « il y a qlqes lacunes en cet endroit du Ms H » ; « ces 2 dern. vers ne sont pas ds le Ms H »	« flatte pe la valeur d'une ruche~~fait avec~~ de verne » ; « Dieu veuille » ; « trompeur » ; « pe faire un escarre dans les tempsdes ennemis les percer » ; « je croi attaque la –dame\cine au jeu des eschez » ; « avec un voc avec la tour » ; « froc au figure »				
« Can se reconian auzeus… » ***Pièce du trouvère Thibaut de Blason BEdT 439a*** ***« Can se reconïan auzeus… »*** **(f. 400)**	« cette piece est la même que la chanson 55 attribuée a Monjoz d'Arras parmi les Poesies Francoises du Ms de Modene designé par un K » ; « pe de Blazon »	« pe se rajustent se parent deviennent plus cointes » ; « oiseaux » ; « pe josnes jeune » ; « pe me » ; « pe honnit »			« PoeProvle meslée de francois » ; « LangueProvle ou francoise confondues »	
« Can vey lo dos tems uenir … » BEdT 205,004b (f. 401)	« Voy une autrre copie de cette Piece sous le nom de G deBornelh dans le mesme Ms G. ch. 50 ~~et une autre sur leMs A 277 fol 37 V° col 1 dous le nom de Ogier Nielbe~~. » ; « Extraite ds l'Art de Giraut de Borneill »					
« Dona dels angels regina… » BEdT 338,001 (f. 402)	« le reste est presq entierement coupé dsleMs A »	« Langue Romaine et Latine » ; « qui salue » ; « fente rupture » ; « fait soleil ou eclaire » ; « de verre » ; « aiglantier » ; « mouilla » ; « grange uire l'aire ficha » ; « qui experimente » ; « entière inracte »; « trouble » ; « marine » ; « elixir. onguent » ;			« le mesme que suberna pe une espece de vent »	« Moliere enfants par l'aureille »

		« tu nous »				
« Sieu conogues quem fos enans… » BEdT 202,012 (f. 403)	« G. Aymar dsle Ms A »	« pe abruti ou embronché non chalant » ; « pe manches » ; « come un esclave qu'on achete et qu'on revend »				
« Comensamen comensaray… » BEdT 202,004 (f. 404)	« G. Aymar ds le Ms A » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur leMs S piece 184 ala suite delaPiece 183 » ; « Le Ms E adjoute ces vers… »			« Poe Prov le jeux de mots et reprise a chaque strophe des derniers mots de la precedente. »		
« Bel mes can la Rayna canta… » BEdT 293,011 (f. 405)	« Marcabru dsleMs A » ; « les 2 strophes suivtes ne sont pas ds le Ms A » ; « lisez proeza »	« [dans la couture] ecorce » ; « habillements riches manteau et fourrures grises » ; « conservé » ; « chemise »				
« Lo dezirier eltalan e l'enueya… » BEdT 142,001 (f. 406)	« Esperdut ds la Table des 1e Vers du Ms A » ; « il y a plusrs mots de cette strophe coupez ds leMs A »					
« Pus coman ay de far chanso… » BEdT 132,008 (f. 407)	« Voy une autre Copie de cette Piece ds le mesme Ms G 121 sous le nom de folquet deRomans et Une autre dans leMs A 257 f 222 sous le nom d'Elias Barjols » ; « l'extrait en a esté fait a l'art Elias Barjols A 257 f 222 et ds celui de Folquet de Rotmans G 121 »	« esperance » ; « rameau au figuré »				
« Ma donam ten pres al costum despanha… » BEdT 223,004 (f. 408)	« je ponctue toute la piece suivt leMS A »	« labirinthe » ; « fée doué » ; « je me refroidis » ; « pe pruncelle del'œil » ; « ivroye »				« proverbe »
« En aysim pren co fay al pescador… » BEdT 223,003 (f. 409)	« Guillem Magretz Ms H » ; « cette strophe n'est pas ds lesMss E et H » ; « ces 7 dern. vers sont a moitié coupez dsleMs E. »	« Pesce » ; « avec » ; « poursuivans » ; « perdrix » ; « combatant » ; « embraser » ; « entoure embrasse » ; « Monnoye argent raffiné avec le plomb » ; « faire alliage »			« Le bles se dit pour le segle dans qlques pais com(m)e dans le Gastinois »	
« Si tot non ay al cor grant alegransa… »	« Pons de la gardia ds leMs A »	« je jure avec foy »; « je connus » ;		« Poe Prov le Rime fem en a. »	« futur composé del'infinitif »	

BEdT 377,005 (f. 410)		« souvent » ; « moins »				
« Si ay p(er) dut mon saber… » BEdT 379,002 (f. 411)	« Pons d Ortafos dsleMs A »	« [pot]ence »				
« Dieus aydatzt… » BEdT 409,002 (f. 412)	« R[y] de la sala ds leMs A lacéré f. 373 » ; « Bernart Marti Ms E » ; « la moitié de cette piece est coupée du haut en bas ds le Ms A je distingue les vers com(m)e ils sont distinguez ds le Ms E » ; « ces 2vers ~~manquant~~ sont transposes apres les 4 qui suivent ds le Ms E »			« Poe Prov[le] Aubes »		
« Per lo dos tems que renouela… » BEdT 124,001 (f. 413)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs A 26 f 166 »	« at tenezo heritage possession » ; « refus » ; « Amoureux doivent prendre en demandant » ; « salue »				
« Un sonet gay e leugier… » BEdT 124,010 (f. 414)	« Voy ~~de~~s autres copies de cette Piece sur les Mss D 460 et K 256 »	« aufiguré je me retourne d'une autre facon » ; « derange detruise » ; « eneiteront des querelles » ; « je n'ai pas mon pareil [rature] pour bien aimer ni ne trouve des amants de mon espece » ; « maladie clareau au figuré »		« Poe Prov[le] ledernier mot dela strophe repris dans la suivante »		
« No cuiaua ses comiat far chanso… » BEdT 124,011 (f. 415)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs D 454 et K f 256 »				« Parcen pe np »	
« Qui finamen Sap cossirar… » BEdT 124,015 (f. 416)		« clarté »		« PoeProv[le] Jeux de mots »		
« El tems qu el rossinhols esiau… » BEdT 124,009a (f. 417)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms E 226 »	« couple » ; « je suivis » ; « trace » ; « pe globe » ; « soutien protection » ; « facon de parler com(m)e je membarque sous ses auspices »				
« Ben ay amors car anc me fes chauzir… » BEdT 124,006 (f. 418)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss K f 256 O piece 147 » ; « ce vers manque dsleMs A » ; « ce Ms A adjoute ici une strophe que je rapporterai a la fin # »					« ce couplet est cité ds le B[e] d'Am[our] f 205 R° »

« Anc hom mays tan be non amet … » BEdT 124,003 (f. 419)		« egal pareil » ; « coy tranquile » ; « pareil » ; « Pierreries diamant composé d'or et d acier » ; « complaignant »			« synonyme a aley comme coy tranquille »	
« De lay on son tug miey dezir… » BEdT 124,007 (f. 420)		« tourne » ; « tourne » ; « dist »		« Poe Prov le jeux de mots et Rimes alternativemt masc et fem sur le mesme mot »		
« Pel ioy de bel comensamen… » BEdT 217,006 (f. 421)	« G Figueira dsleMs A » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms K fol 259 »	« esperance » ; « approché » ; « pe se vend » ; « approché »				
« Totz hom que ben comense ben fenis… » BEdT 217,007 (f. 422)	« Asimar lo negre Ms S »	« fructifier » ; « fleur » ; « sueur »	« Croisades »		« futur formé del'infinitif pe trobarem lo »	
« Anc mays deioy ni de chan mantenet… » BEdT 010,008 (f. 423)	« Aimirieus dsleMs Q » ; « cette Piece a esté extraite al'art d'Aimeri dePeguillan » ; « Voy d'autres copies de cette Piece sous le nom d'Aimeri de Peguilan A ~~19~~11D 193 et G 149 » ; « cette Piece a esté extraite d'art d'Aimeri dePeguillan »	« disculper, justifier » ; « me sousmets » ; « truchement » ; « me soumets » ; « amour ».	« Amour justifié »			
« Ben es camiatz eras mos pessamens… » BEdT 404,002 (f. 424)	« Raimon Jordan ds le Ms A » ; « Voy une autre copie de cette Piece sous le Ms O112 » ; « Voy une autre copie de cette Piece dans le Ms O 112 »	« enchausser poursuivre »		« Poe Provle Rime d'er avec re » ; « Desir (mon) pe nom de De »		
« Abril ni may non aten de far uers… » BEdT 133,001 (f. 425)	« Le Ms A adjoute ces vers » ; « je marque la division des vers telles quelle est dans le Ms A » ; « # Le Ms A adjoute ici la strophe suivante » ; « LeMs A adjoute ces vers »	« je plains » ; « facon de parler p en tons lieux »		« PoeProv. petits vers et Rimes fem et Masc sur le mesme mot »	« tercio en Esp. se dit d'un regiment l'authr voudroit il q(ue) le Marq(uis) eust autant de bataillons ql a de soldats »	
« Si com sel que sos companhos… » BEdT 133,012 (f. 426)	« en 2 vers dsle MS A et ainsi dans les strophes suivtes »	« come tapage » ; « pe come on dit avoir le cœur sur les lèvres » ; « p la joye d amour » ; « pe je lui mande sur ma foy » ; « joyeux »		« Poe Provle Refrein au milieu des strophes »		
« Aras non uey pueg ni comba… » BEdT 133,002 (f. 427)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs D 431 » ; « la 1e strophe est presq entierement coupée ds leMS E » ;	« prend a l'amorce tend des appas» ; « plonge » ; « amorce » ; « buyes fers ».				

	« Mas ges lo E le reste de la strophe avec la suivte est coupee ds ceMs E »					
« Tot mon cor e mo sen soliesser pauzatz… » BEdT 133,014 (f. 428)	« helyas Cairel Ms A » ; « en 2 vers com(m)e ds toutes les strophes suivtes dsleMs EetA » ; « en 2 vers ds leMs E et A ainsi que ds les strophessuivtes » ; « en 3 vers com(m)e ds les autres strophes suivant le Ms E et A » ; « en 2 vers ds les Mss E A » ; « le reste est presqu'entieremt coupé ds leMs E »	« non fait nenni su pe nom ouy, si fait »			« infinitif pour l'imperatif ne crains pas si fait oui »	
« So que soldar alegransa… » BEdT 133,013 (f. 429)	« Helyas Cayrel. Ms A. » ; « Le 1e et le 4e vers de chaq strophe est separé en deux dsle Ms A » ; « ce vers dans chaq strophe est separé en trois dsle Ms A » ; « Aulieu de ces deux Envoys on lit celui-ci dsleMs A »	« parler » ; « Empereur »		« Poe Provle Vers d'un et de deux pieds »		
« Qui saubes dar tan bon cosselh… » BEdT 133,011 (f. 430)	« helyas Cayrel Ms A » ; « Voy une p(ar)tie de cette Piece copiée sur leMs R f 33 » ; « Voy une ptie de celle Piece copiée sur leMs R f 33 »	« grecs » ; « destitution »	« Croisades »	« Poe Provle les dern mots de chaq strophe com(m)encant la suivante » ;		
« Mon uers mou merceyan vas uos… » BEdT 208,001 (f. 431)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms D 452 »	« pe je me retire » ; « fange »				
« En cor ay que comens…» BEdT 134,002 (f. 432)	« A et ce Ms adjoute ces 2 vers »	« pour pro beaucoup » ; « réfuter »		« Poe Provle Rimes Masc et Fem sur un mesme mot »		
« Fis amicx soy mas en quere non a gayre… » BEdT 056,001 (f. 433)	« Perdigos dsleMs A »	« refuser »		« Amour (question d') »		
« Graynier pus non puesc uezer uos… » BEdT 248,034 (f. 434)	« pe faute pe proat »	« pe faute p proat » ; « desesperement »	« (Giraut Riquier 1e Interlocuteur) » ; « Cour d Amour » ; « Amour (question d') »		« Aiman pe n p »	
« Falco donauinen… » BEdT 248,028 (f. 435)			« Amour (question d') » ; « (Giraut pe Riquier 1e Interlocuteur) »			
« An mi quel de castilho… » BEdT 248,011 (f. 436)		« fante p A pros » ; « pe eschec et mat » ; « s'abuse est sot » ; « demande poursuit » ; « se trompe »	« (Giraut Riquier 1e Interlocuteur) » ; « Amour (question d') » ;	« Poe Provle tenson d une espece particuliere » ; « Poe Provle Tenson chantée »		

« Duy cauayer anpreiat loniamen… » **BEdT 145,001 (f. 437)**	« (de (Jean) Esteve nom(m)é dans la reponse »	« endetté indigent pauvre » ; « Pe deux ans deux annes deplus »	« Amour (question d') » ; « Cour d Amour »		« Jutie pe n p »	
« Aram digatz uonreSemblan…» **BEdT 194,002 (f. 438)**	« Gui d'Uisel » ; « cette Piece est indiqué ds la Vie de Gui d'Uisel com(m)e en estant l'Autheur » ; « cette Piece est indiquée ds la Vie de Gui d'Uisel com(m)e en estant l'Antheur » ; « 3 la 5e dsle Ms S » ; « 4 la 6e et dern ds leMs S » ; « 5 la 8e ds le Ms S » ; « 6 la 4e ds le Ms S » ; « Jutge ou Cosi » ; « Jutge ou Cosi » ; « Jutge » ; « ces 2 Envoy ne sont pas dsleMs S »	« option choix » ; « Jutge ou Cosi cousin » ; « pe partageant »	« Amour (question d') » ; « Cour d amour »			
« En Sauaric yeus deman… » **BEdT 384,001 (f. 439)**		« mepris negligence » ; « refus » ; « pe c aver » ; « Don tost accordé » ;	« Amour (question d') » ; « Cour d amour »	« Poe Provle Tensons chantées » ; « PoeProvle Tenson envoyée a trois personnes par le mesme interlocuteur »		
« Berna do laienser dona q ues myr… » **BEdT 441,001 (f. 440)**		« bouche » ; « orge – pe tinne vaisseau achette vin » ; « Table pain d orge vieux et vin changé de vaisseau estoient estimez »	« (St Thomas 1e Interlocuteur) » ;	« Poe Provle Tenson a double Envoi de chaq interlocuteurs » ; « Giraus (per san) serment »	« Mot de Trueya n p »	
« Falco en dire mal [rature]… » **BEdT 192,002a (f. 441)**		« pe mis en rebut » ; « adonné » ; « Marquis » ; « rasoir » ; « parents » ; « jeu inegal » ; « Comte » ; « Dame sourde » ; « façons de parler figurées » ; « ceint »	« (Sgr Gui 1e Interlocuteur) »	« PoeProv le Jeux de mots »		
« Qui uos dara respieg dieus lo mal dia… » **BEdT 267,001 (f. 442)**		« Joi (mon) pe n p » ; « Empereur »	« (pe Ebles Jean Lag pe lelad 1e Interlocuteur) »	« PoeProvle Jeux de mots »		
« Bona domna tan uos ay fin coratie… » **BEdT 461,056 (f. 443)**		« Donzela (na) » ; « disculper justifier » ; « tout bas a basse voix doucement »		« PoeProvle Tenson »		

« Per re nom puesc damor cuiar… » BEdT 437,023 (f. 444)	« cette Piece est sans titre ds leMs S mais elle c'est placée parmi les Poesies de Ricas nouas » ; « Le Ms A adjoute ici une strophe que je copierai alafin dela piece Voy # » ; « Le Ms A adjoute cet Envoy »	« hardiesse » ; « cette »				
«Tostems seray vesamors...» BEdT 437,036 (f. 445)	« Voy une autre Copie de cette Piece Ms A 368 f 264 »	« payé » ; « egale egalité »				
«Mays ay de talan que no [rature] suelh...» BEdT 047,008 (f. 446)	« Berengnier dePalou dsleMs A »					
« Mot francamens venc denant vos… » BEdT 326,001 (f. 449)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs D piece 832 » ; « B(e)r(anger) de Palou dsleMs A » ; « Nuc de sansir dsleMs S » ; « 2 la 4e ds les Mss A et S » ; « 3 la 2e ds le Ms S » ; « 4 la 3e ds les Mss A et S » ; « tout ce qui suit manque dsle Ms S »	« prouerre prestre » ; « dici en avant desormais » ; « noble » ; « refusez » ; « Jalousie maux quelle fait » ; « tenir » ; « lepreux »			« le mesme que cabalos »	
«Bona dona cuy ric pretz faualer...» BEdT 047,004 (f. 450)	« B(erange)r de Palou ds le Ms A »	« contre vostre gré » ; « liberté pouvoir »				
« De la iensor com veial meu semblan… » BEdT 047,005 (f. 451)	« Berenguier de Palazol Ms E. » ; « la 1e strophe et une partie dela 2e ont esté coupée dsleMs E »					
« Sieu sabieauer gazardon… » BEdT 047,010 (f. 452)	« B(e)r(anguier) de Palou ds leMs A »	« estuye garde reserre »				
« Am la fresca clartat… » BEdT 047,001 (f. 453)	« Beranguier de Palazol ds leMs E » ; « Br de Palou ds le Ms A » ; « cette 1e strophe est presqu entierement coupée ds leMs E » ; « le reste dela Piece a esté coupé dsleMs E »	« si je vous deplais » ; « aucune »				
« Tot temoros e duptan… » BEdT 047,012 (f. 454)	« Berenguier de Palazol dsleMs E » ; « B(erenguie)r de Palou dsleMs A »	« bonne esperance » ; « refus » ; « chagrin » ;		« Poe Provle strophes finissants par le mesme mot » ; « opposé a plazeria » pour pezaria		
« Dona sieu uiuia tostems… » BEdT 047,007 (f. 455)	« Voy une autre copie de cette piece sur le Ms A f 207 » ;	« domine surmonte »				

	« Berenguier de Palazol ds leMs E »					
« Dona la ienser comu ueya… » BEdT 047,006 (f. 456)	« Voy une partie de cette Piece copiée sur leMs R f 55V col 2 » ; « B(e)r(anguier) de Palou ds le Ms A » ; « ~~Le 1ᵉ vers manque + a la supllée par la citation du Bⁱ d'amour ou on lit sobes mi +~~ » ; « les 3 vers suivᵗ ne sont pas ds leMs A »					« ce couplet est cité ds leBⁱ d'Am f 217 R° et V° »
« Aital dona co yeu say… » BEdT 047,003 (f. 457)	« Voy une autre Copie de cettePiece Ms A37 f 208R » ; « Berenguier de Palazol ds le MS E » ; « Brᵉ de Palou dsleMS A »					
« Tan mabelis ioys e amors e chans… » BEdT 047,011 (f. 458)	« Berenguier de Palazol ds leMs E » ; « Br de Palou dsleMs A » ; « la piece finit ici ds le Ms E »	« clefs au figure » ; « avant » ; « imaginer » ; « enfermé » ; « contenir tenir. je ne sai ou je pourrois mettre toute la joye que j'en aurois »		« Poe Prov le Rime d'ans et aus »		
« Per amor del bel tems suau… » BEdT 173,009 (f. 459)	« cibot A »	« facon de parler »				
« Huey mays de uos non aten… » BEdT 173,007 (f. 460)	« Voy une autre Copie de cette Piece sur le Ms B140 » ; « Monge de puei sibot dsleMs E » ; « Gausbert de Puei cibot ds le Ms A. » ; « † en un seul vers ds le Ms A » ; « ces 2 mots manquent dans le Ms A » ; « la piece finit pas ce vers ds le Ms A »	« pe il vous est » ; « eloigné absenté » ; « je tais » ; « tous trois »				
« Si ren ualgues en amors… » BEdT 173,013 (f. 461)	« cibot A »	« valoir davantage » ; « com(m)e on dit quelque jour p on avance incertain »				
« Car no mabelis solatz… » BEdT 173,003 (f. 462)	« Voy une'autre copies de cette piece sur les Mss R f 178 S piece 96 page 115 et N198 sous le nom de Peirols » ;	« je tais » ; « promptement »				

	« Gausbert de Pueg Cibot dsleMs A » ; « LesMss E A adjoute nt ces vers » ; « LeMs A adjoute encore ceux cy »					
« Bes cuiert onras amors… » BEdT 173,002 (f. 463)	« Voy une autre Copie de cette Piece sur leMs S piece 99 » ; « Gausbert de Pueg Cibot dsle Ms A »	« expier ou faire penitance » ; « folie »			« synonyme a delir effacer »	
« Ja nouuelh do ni emenda… » BEdT 066,003 (f. 464)	« Bernartz de Rouennac ds leMs A fol 326 V col 2 »	« tout impunement » ; « difficulté dispute » ; « fait payer cherement ilsemble cependt que l'auth veuille dire le contraire » ; « allume. enflamme » ; « fief » ; « longue » ; « pavillons » ;		« Poe Provle Jeux de mots »		
« Una Siruentesca… » BEdT 066,004 (f. 465)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms A386 f 327 R »	« pe langage » ; « viande chair »		« Poe Provle les deux derniers vers dela 1e strophe mis en refrein ala fin dela Piece »	« bresca pe n f » ; « Vernassal pe np de jongleur »	
« Jes per maluestat quer ueya… » BEdT 225,005 (f. 466)	« Voy une autre Copie de cette Piece Ms A 198 f 261R » ; « lisez proensa »	« doive faire » ; « retour ressource » ; « apresent combatte » ; « doive faire »				
« Qui uol esser agradans e plazens… » BEdT 225,013 (f. 467)	« G Montanhayol Ms A » ; « Montagnagot Ms O. » ; « Voy un autre copie de cette Piece sur le Ms K fol 260 » ; « Cet Envoy est precédé dsleMs A de cette strophe » ; « cet Envoy n'est pas ds leMs O »	« un chacun » ; « tenir » ; « deux fois » ; « Liberalité règles qelle doit avoir » ; « Louanges bien ou mal appliquées » ; « tenez une telle conduite » ; « tombe » ; « tenez une telle conduite »			« mesme q'outra. outre par dela »	« couplet cité ds le Bi d'A. fol 228 R° deux fois »
« Non an tan dig li premier trobador… » BEdT 225,007 (f. 468)	« Guillems Montanhayol de Tholoza dsle Ms A »	« s'avilit » ; « poesie art des troubadours » ; « diffame »	« Troubadours » ;			« couplet cité dsle Bi d'Amour fol 215 R° » ; « couplet cité dsleBi d'Amour fol 217 R° »
« Leu chansoneta mer afar… » BEdT 225,006 (f. 469)	« G Montanhagol Ms A »	« s'en va » ; « va prens la routte »				
« No sap per ques va plus son ioy tarzan… » BEdT 225,009 (f. 470)	« en 2 vers ds le Ms A » ; « en 2 vers ds le Ms A » ; « ce vers manque dsle Ms A » ; « en 2 vers ds le Ms A » ; « en 2 vers ds le Ms A » ; « en 2 vers dsle Ms A » ;	« evite » ; « feinte »		« Poe Provle Jeux de mots »	« entierement le Lat plana »	

	« en 2 vers ds leMs A »					
« Aras sabray sayes de cortezia… » BEdT 240,004 (f. 471)	« Voy une autre Copie de cette Piece Ms B 134 E 257 K 256 M105 0120 »	« privé d'honnesteté »				
« Vec uos la derreyra chanso… » BEdT 240,005 (f. 472)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms A 48f 268. E 258 et R 256 » ; « voici la derniere chanson » ; « voici la derniere chanson »	« voici la derniere chanson » ; « rayonne » ; « Dauphin ».				
« Jes si tot bon pretz s amorta… » BEdT 455,001 (f. 473)	« Voy une autre copie de cette Piece MsA 205 f 373^{v} »	« s'amortit »		« PoeProv^{le} Rimes fem et masc entremeslées regulierem^{t} »		
« Ara pot ma dona saber quieu no chant… » BEdT 305,006 (f. 474)	« Voy une autre copie de cette Piece Ms B 139 et D 577 »				« diminutif de petit »	
« Aisi con hom que Senhor ochaysona… » BEdT 047,002 (f. 475)		« rancon »			« [dans la marge de couture]Miels de Dona np » ; « Companho (bel) pe n p »	
« Mot menueya so auzes dire hom parliers ques … » BEdT 305,010 (f. 476)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms A 92 f 187 V° D858 93f 188 R° E 304 94f 188v° »	« deplaist » ; « habillement des Prestres et des Moines il semble qls ne portoient point de barbe » ; « deplaisant » ; « fanfaront » ; « piler au mortier » ; « foyer » ; « chasse du vol de l'Autheur mal propre sur les rivieres » ; « courir » ; « odeur » ; « prestre » ; « offre » ; « joureur de violon » ; « prestens » ; « me chagrine me deplaist » ; « cepartageant » ; « joye gayeté » ; « rognenses gallenses » ; « Damoiseau faisant la belle jambe » ; « mangeoire. vuide » ; « croulle branle » ; « boucle ardillon ».				« et il n'est de treys desagrable sevum mihi est. Prberaje dryage emene dans le patois ferus jahoun feroce »	
« Pus peyre d'aluernhe a chantat… » BEdT 305,016 (f. 477)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs K f 298 » ; « Le Ms A adjoute cet Envoy »	« saint » ; « saint » ; « ses yeux » ;	« Troubadours » ; « chevalerie »		« bois ardent a bruler. Lignum » ;	« ce couplet est cité dans leBrev^{t} d'Amr f 202 V° »

		« cinquiesme» ; « sixiesme » ; « Jongleurs partage de leur proffits » ; « dixiesme » ; « il achete et vend a Bergerac » ; « quinziême » ; « marchand » ; « seiziême » ; « grenon moustache » ; « il devra bien tost mourir ; être + au vent, a l'air. »				
« En amors a aytan petit de fiansa… » BEdT 016,012 (f. 478)	« Albert de Sestaro Ms A » ; « tout ce qui suit n'est pas ds leMs E » ; « Voy une partie de cette Piece copiée sur le Ms K f 256 »	« j'accuse » ; « exploite reussit »				« fable du Devin ou du Mastin etdu Loup »
« Al cossirier planh tant mon dampnatge… » BEdT 167,002 (f. 479)						
« Ab ioy comens yeu ma chanso… » BEdT 016,001 (f. 480)	« Voy une partie de cette Piece copiée sur leMs O piece 132 »; « Albert de Sestaro dsle Ms A » ; « Le Ms E adjoute les strophes suivantes de mesme que le Ms A »					
« Sendatz uer melhs en dis e ros… » BEdT 365,001 (f. 481)		« taffetas » ; « tref espece de tante » ; « flamboyer » ; « lancer darder » ; « branler pe piquer » « promptement » ; « leopard pour dire l'Angleterre lheopart » ; « pe fleur de lys pour dire la France » ; « s avance » ; « pe sot » ; « pe s efforce » ; « epanouit. etend » ; « ha(n)tassent » ; « machine de guerre ».			« le mesmequ'indis »	
« Assatz es dretz pus iois nom pot uenir… » BEdT 314,001 (f. 482)	« Ozils de ca dartz ds le Ms A je croi qlle es sous le nom de Guilla A ou Cabestain ds les Mss I t K » ; « le mesme Ms A adjoute ce vers » ; « ce vers n'est pas ds le Ms A » ; « li melhura A le mot qui suit n'est pas ds leMs A »	« environ le sou »	« Amour »			« fable du Devin ou du Mastin et du Loup »

« Ben chantara sim estes ben d'amors… » BEdT 234,004 (f. 483)	« G de Sant Desdier ds leMs A Guillem desan Lesdier Ms S » ; « Les MsA et S adjoutentces vers »	« redouter craindre » ; « Marquise » ; « Jongleurs »		« PoeProvle Reprises au com(m)encemt de chaq strophe des derniers mots de la precedente. »	« le mesme que sempre »	« couplet cité dsle Bi d'Amr f 213 V »
« Tus tan mi forsamors que mi fay entre metre… » BEdT 234,016 (f. 484)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs A 2812 f 136 »	« remettre donner » ; « promestre »		« PoProvle Jeu de Mots et reprise a chaq strophe du dernier mot de la precedente » ; « serment par les saintres la messe »		
« Bel mes uey may quieuretraya… » BEdT 234,005 (f. 485)	« G de sant Desdier dsleMs A » ; « ce vers n'est pas ds le Ms A »	« teste basse humiliée »				
« Jamais nulh tems nom poiretz far amors… » BEdT 167,030 (f. 486)	« Gaus Faidit Ms A » ; « Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss K f247 et O piece 26 » ; « au lieu de ces 3 vers on lit ceux-ci ds lesMss E et A ou ils sont repetez deux fois de suitte »					
« Estat auray estas doas Sazos… » BEdT 234,011 (f. 487)	« desdier Ms A » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms S piece 212 » ; « † au lieu de ces vers on lit ceux-ci dsle Ms A »	« ne sortit pas de ma bouche » ; « doucetement » ; « je respirerois » ; « je m'eveillay »		« Poe Provle Reprise des derniers mots d'un couplet au com(m)encement du couplet qui le suit »	« futur p clamaran uos »	
« Nulhs hom noual ni deu esser prezatz… » BEdT 225,010 (f. 488)	« Guillems Montanhayol Ms A » ; « Gulhem de Montanago Ms S » ; « 3 la 5e du Ms O » ; « 5 la 6e du Ms O » ; « # Le Ms O adjoute cette strophe qui est la 3e »	« avec mesure » ; « villenie » ; « avantage avancement » ; « participants » ; « tost ou tard » : « Amour »	« Amour antique » ;	« couplet cité dsleBi d Amr fol 237 R° » ; « Poe Provle Rimes fem. » ;		« couplet cité dsle Bi d'A fol 222 V° » ; « couplet cité ds le Bi d'Amr fol 223 R° »
« Sieu huey mais derasenan… » BEdT 106,021 (f. 489)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs D piece 462 »	« doresnavant » ; « certains » ; « deux fois autant »			« le mesme qu'anols »	
« Ay tan gen vens et ab tan pauc d afan… » BEdT 155,003 (f. 490)	« les autres Mss adjoutent de Marseilla » ; « Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss A1 f1 B 16 C 75 K 245 L 26 L50 »	« se recule pour mieux sauter » ; « point »				
« De fayre chanso… » BEdT 167,018 (f. 491)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le MsK f 247 »; « le Ms A adjoute Per attendre razo A » ; « ce vers manq ds le Ms A » ; « les Mêmes Mss E et A adjoutent ces vers » ; « le Ms A adjoute ces 2 vers »					

«Nom alegra chan ni critz...» BEdT 167,043(f. 492)	« ces 2 premes strophes sont presque entierement coupées ds le Ms E »	« chef » ; « jointes »				
« Anc nom parti de Solatz ni de chant… » BEdT 167,006(f. 493)	« faidit Ms A »					
« Si tot ai tardat mon chant… » BEdT 167,053	« ce vers manque dsleMs A »	« pe repare » ; « je me tourne » ; « je vais »	« Amour (preceptes d') »			« ce couplet est cité ds le Bi d'A f 209 V° » ; « couplet cité dsle Bi d'A f 207R° »
« Bem cugei de chantar Sofrir… » BEdT 167,060 (f. 495)	« Voy une autre copie de cette Piece sur les Mss B61. O29 » ; « lisez iuern. on lit inuers ds le Ms B »					
« Bem platz o mes ien d'amic quen ioi Senpren… » BEdT 167,012 (f. 496)	« Gaucelm faidit ds le Ms A » ; « en 2 vers ds leMs A come ds les strophes suivte » ; « au lieu desdeux vers qui suivent on lit ceux-ci et la strophe suivte dsleMs A »	« bruit »				
« Qel ioi del temps qes floritz… » BEdT 167,045 (f. 497)	« Voy une autre copie de cette Piece sur leMs k fol 31 » ; « ces 4 dern vers ne sont pas dsle Ms A »					
« Aram couen quem conort en chantan… » BEdT 167,007 (f. 498)	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss E 24 et O 27 »					
« J en fora contra lafan… » BEdT 167,027 (f. 499)	« Voy [rature] d'autres copies de cette Piece sur lesMssD 115 et N 147 »	« jecroi le menton » ; « congé »				
« Huey mais tanh quem fassa parer… » BEdT 167,044a (f. 500)	« Gaucelm faidit Ms A » ; « Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms T 78 » ; « ds les Mss A et S qui adjoutent l'Envoy suivant »	« joyeux » ; « vous ayiez » ; « déceler découvrir » ; « cacher » ; « vous ayiez » ; « p pert je perd »			« sobeiran pe np de Dame »	
« Solatz e chantar… » BEdT 167,055 (f.501)	« Albert de Sestaro ds leMs A » ; « LeMs A adjoute cet Envoy »	« p dire je suis son esclaire qu'elle peut vendre ou donner com(m)e il lui plaira. »; « je tourne et retourne dans mon esprit »			« Ric de joy pe n p. »	
« Drogomans senher sieu agues bondestiner… » BEdT 364,018 (f. 502)	« Peire Vidal Ms S » ; « † la 6e ds le Ms A et la 4e dsleMs S » ;	« combat » « caille » ; « appartient » ; « p e archers » ; « double aubergeon » ;	« Galanterie » ; « Presents dancaux d'or et de cordons blancs et noirs faits aux braves guerriers »		« drogoman pe np ou droman »	

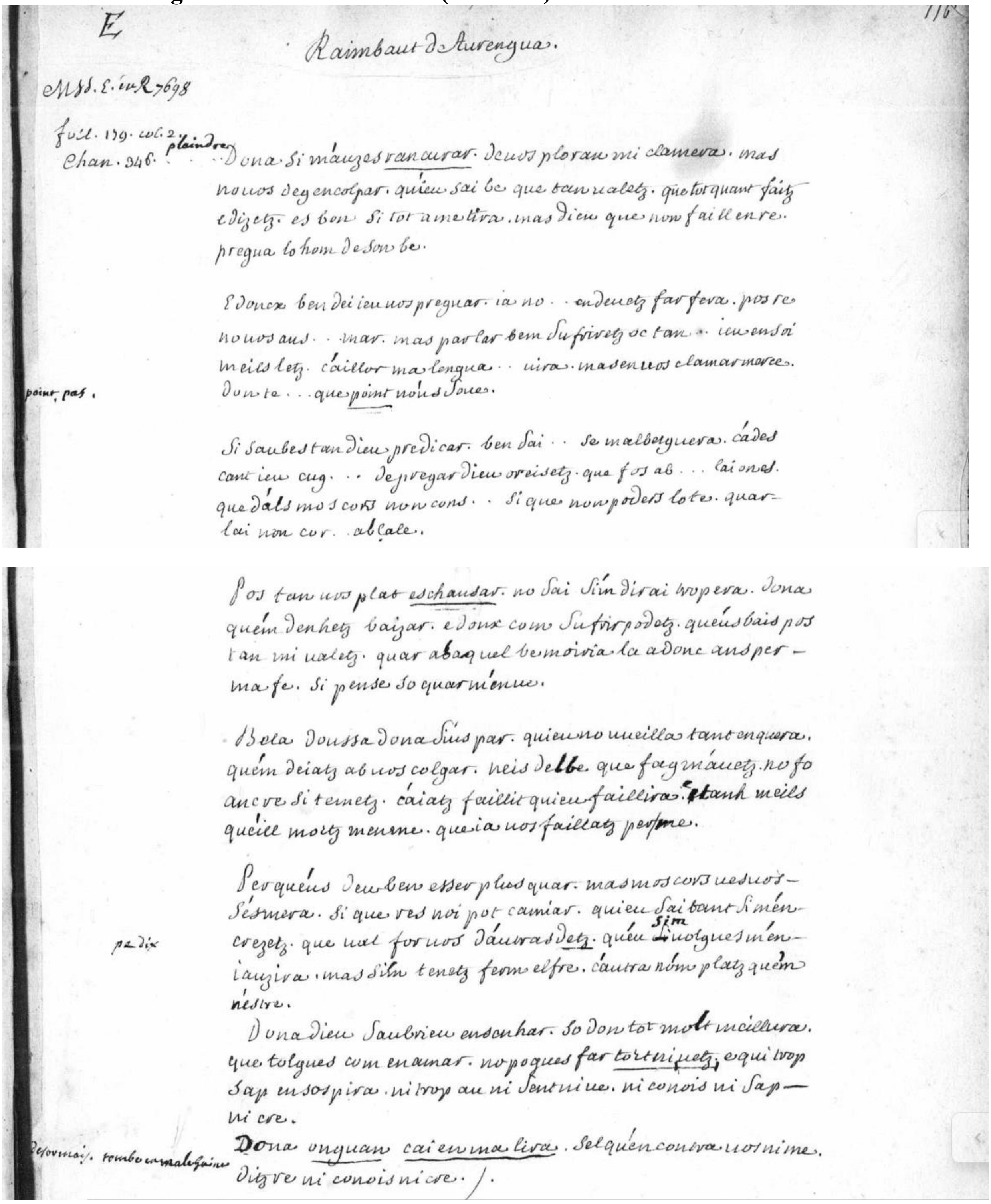
	« † la 7e ds le Ms A et la 6e ds leMs S » ; « † la 3e dsleMs S » ; « † la 3e ds le Ms A et la 2e ds le Ms S » ; « Le Ms A contient deux strophes de plus celle-ci qui est la 2e elle est la 5e ds le Ms S » ; « et cette autre strophe qui est la 5e de ce Ms A et la 7e et derniere de Ms S » ; « Outre ces 2 strophes le Ms A adjoute encore cet Envoy qui termine la Piece »	« je ceins » ; « sentier » ; « le bruit de ma marche » ; « j'atteins j'attrappe » ; « fraude » ; « coups » ; « paon »				
« Dieus ensia grazitz… » **BEdT 364,017 (f. 503)**	« Les Mss Eet A. adjoutent ces vers »	« Roy pe defrance » ; « sauvez rachetez » ; « aide » ; « depenses » ; « c'est ade gens vains légers » ; « chevreau » ; « bouc »				« couplet cité ds le Bi d'A fol 228 V° »
« Tan me platz… » **BEdT 364,048 (f. 504)**	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss K 24 V et R fol 25 » ; « ces vers sont citez ds sa vie » « le Ms A adjoute ces vers »	« Roy de » ; « envoyiez » ; « un airs de musique » ; « pretz c'est ade beaux » ; « poursuitte » ; « plombez pipez » ; « sevre p chiche avare »	« jeu des pipez »		« Poe Prov le chantaret diminutif de chant » ; « le mesme que senatz sages »	« aller mourir au giste com(m)e le lievre proverbe »
« Jes car estieu es bels e iens… » **BEdT 364,022 (f. 505)**	« Voy d'autres copies de cette Piece sur les Mss AA 192 fol 38 Ve N 194 »					
« Qui bos uers agrad'auzir… » **BEdT 323,013 (f. 506)**	« Peire d Aluern Ms S » ; « Voy une autre Copie de cette Piece sur le Ms A 120 fol 180 V col » ; « cette strophe et la suivante sont transposées de l'une al'autre ds le Ms E et S » ; « tout le reste est transposé ainsi ds le Ms E »	« mot » ; « ni prés c'estade nullement » ; « doit » ; « [dans la couture] marabotins monnoye » ; « noix » ; « prestre » ; « secourra l'asperges, donnera de l'eau beniste » ; « voute des cieux » ; « guerir » ; « fic maladie dela bouche » ; « dernier soupirs » ; « medecin » ;				

		« sirop » ; « p si enans. si avant. purifie nettoya » ; « resseaisse le visage »				
« Se totz los gautz els bes… » BEdT 375,021 (f. 507)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms A334 fol 117 R° »					
« Guerras ni platz no Son bos contr'amor… » BEdT 392,018 (f. 508)	« Voy une autre copie de cette Piece sur le Ms K fol 252 » ; « une partie de cette 1e strophe a esté = //= copée dans le Ms A. » ; « 2 la 3e dsle Ms S » ; « 3 la 2e ds le Ms S eleu choisi » ; « # le Ms A adjoute en cet endroit la strophe suivante »	« bat le fer froid facon de parler p perdre son tems » ; « facon de parler regle estroite » ; « eleu choisi » ; « moy » ; « courtise galantise » ; « habillerment des femmes » ; « Rouge ou fard » ; « d aucunep religion c'est ade nulle aucune » ; « contenance maintiens ».			« platz ou fin mis com(m)e synonymes de traité de paix »	

Annexe 9

Les annexes du chapitre 11

1. **Édition mécanique de *Domna, si m'auzes rancurar* (BEdT 389,025) de Raimbaut d'Aurenga au f. 116 du recueil E (ms. 3094)**



E 116

Raimbaut d'Aurengua.

MSS. E. in-R 7698

fol. 179. col. 2.
Chan. 346. plaindre

Dona si m'auzes rancurar de vos ploran mi clamera. mas
no vos dey encolpar. qu'ieu sai be que tan valetz. que tot quant faitz
e dizetz. es ben si tot a me tira. mas dieu que non faill en re.
pregua lo hom de son be.

E donx ben dei ieu vos preguar. ia no . . en deuetz far fera. pos re
no vos aus . . mar. mas parlar ben sufrivetz oc tan . . ieu en sai
meils letz. c'aillor ma lengua . . vira. mas en vos clamar merce.
don te . . . que point nous joues.

point, pas

Si saubes tan dieu predicar. ben sai . . se malboiguera. cades
cant ieu cug . . de pregar dieu oreisetz. que fos ab . . . lai ones.
que d'als mos cors non cons . . si que non poders lo te. quar
lai non cor. ab lale.

Pos tan vos plat eschausar. no sai s'ien dirai trop era. Dona
qu'em denhetz baizar. e donx com sufrir podetz. que us bais pos
tan mi valetz. quar ab aquel be moiria la adonc ans per –
ma fe. si pense so quar m'enue.

Bela doussa dona s'ius par. qu'ieu no ueilla tant enquera.
qu'em deiatz ab vos colgar. neis de lbe que fag m'auetz no fo
ancre si tenetz. c'aiatz faillit qu'ieu faillira stank meils
que ill morz menme. que ia vos faillatz perfme.

Per qu'eus deu ben esser plus quar. mas mos cors ves vos –
s'esmera. si que res noi pot camiar. qu'ieu sai tant s'i m'en-
crezetz. que val for vos d'autras detz. qu'eu sim lvolgues m'en-
iauzira. mas s'il tenetz ferm elfre. c'autra nom platz qu'em
nestre.

pr dix

Dona dieu saubrieu en sonhar. so don tot molt meilhura.
que tolgues com en amar. no poques far tortnietz, e qui trop
sap en sospira. ni trop au ni sent ni ve. ni conois ni sap –
ni cre.
Dona onguan cai en ma lira. sel qu'en contra vos nime.
dizre ni conois ni cre. /.

desormais. tombo en malefaine

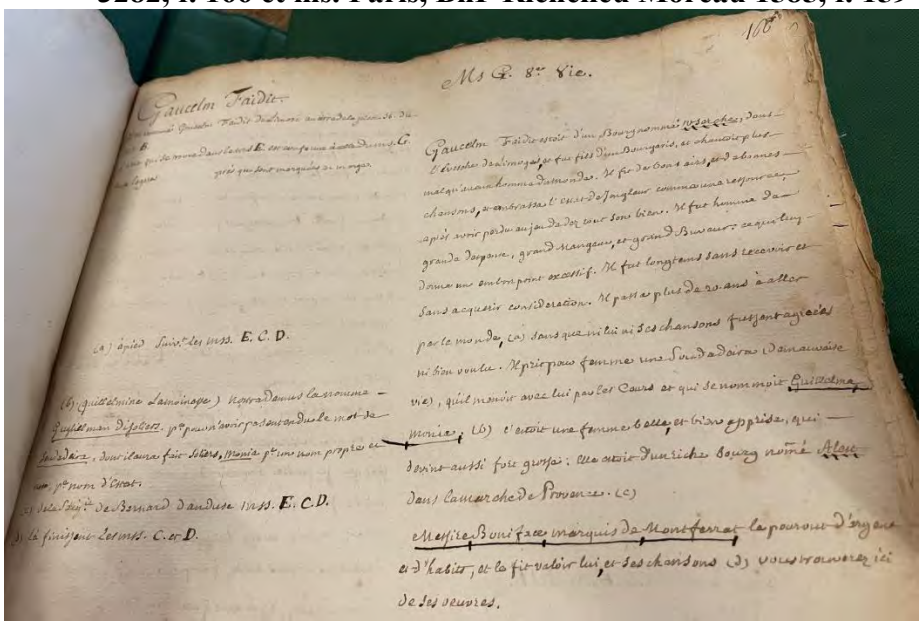
2. *« Traduction ou a peu près »* (ms. 3283, f. 110) du *planh Eu no chan ges per talan de chantar* (BEdT 282,007) de Lanfranc Cigala (ms. 3093, f. 123)

« L'Autheur jouant sur les mots de chant ; et de pleurs dit qu'il ne chante pas par envie qu'il ait de chanter, mais qu'il pleure en chantant, et que son chant doit estre appellé Chantplor : car son chant est meslé[rature] de ses pleurs, et l'on ne doit point condamnér [sic] ce mélange : car personne ne pourroit entendre ce qu'il dit en pleurant, s'il ne le mettoit en chant, tant est déplorable la perte et la calamité dont il parle ; C'est la mort de la dame ¸Berlanda¸ (pe. Comtesse de ¸Luresana¸) dont il détaille les graces, et les vertus, et entre autres mérites, celui d'avoir esté le Sujet des Chansons des Chanteurs, et d'avoir mis en honneur la galanterie, et toutes les autres vertus. Il y a plus de mille ans que la mort ne commit un si grand crime. Personne ne l'a vit [sic], ou ne l'entendit nommer qu'il n'en fist aussy tost sa dame, et maitresse (domna e seingnor) Elle rendoit bon les méchans, et perfectionnoit les bons ; Comment donc n'estu [sic] point morte toy même Provence, lieu de sa mort, avec tous tes habitans ? car tu es pour jamais livrée à des regrets pires que la mort. Mais si nous regrettons nostre perte, Berlande n'en a point fait une ; au contraire, Car dieu a voulu donner un Royaume dans le Ciel à celle pour qui un Comté sur la Terre estoit trop peu de chose. Le monde d'icy bas y perd ; mais les S^{ts}. Anges l'emportent en chantant, tout glorieux de leur conqueste, tandis que nous sommes en proye a des pleurs éternelles [sic].

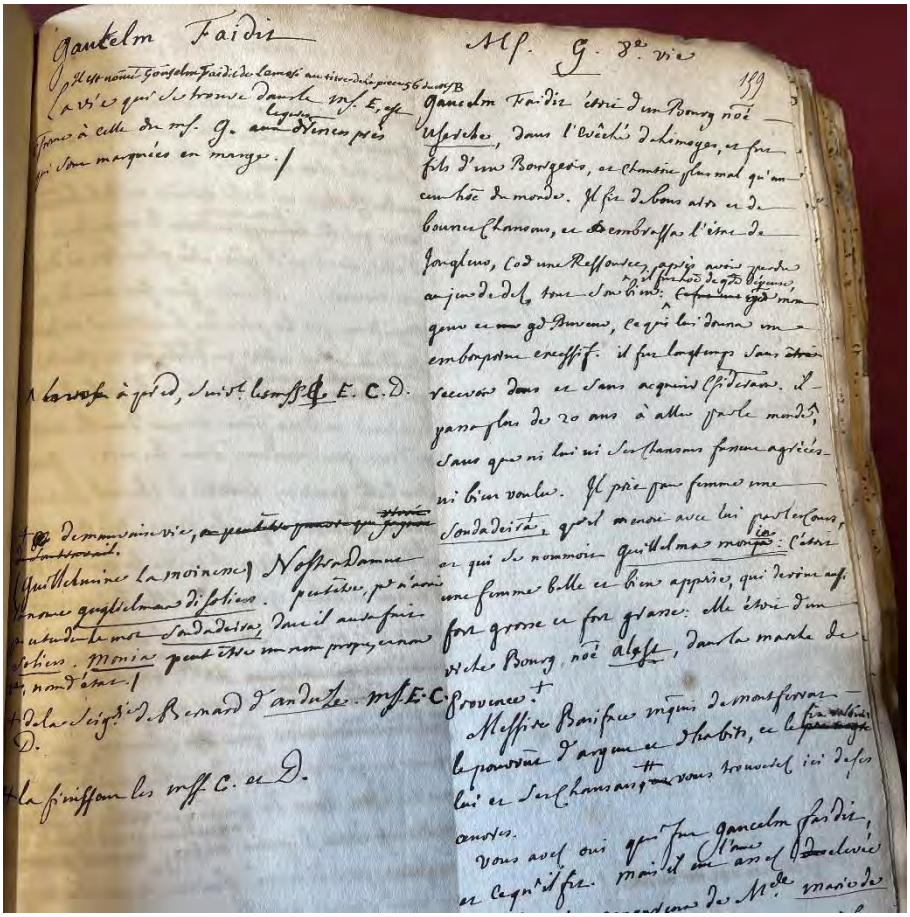
Envoy

Songez à faire pénitence Luresana : Il paroist bien que Dieu veut vostre destruction, puis qu'il commence par une infortune aussi terrible ./. »

3. Comparaison des deux éditions mécaniques des folios ms. Paris, BnF Arsenal 3282, f. 166 et ms. Paris, BnF Richelieu Moreau 1585, f. 159



ms. Paris, BnF Arsenal 3282, f. 166.



ms. Paris, BnF Richelieu Moreau 1585, f. 159

4. *Tenson Gausbert, razon ai adrecha* (BEdT 088,002) de Bertran de Preissac (ms. 3281, f. 233)

Texte du recueil E de Sainte-Palaye	Traduction de Sainte-Palaye	Traduction de Gouiran (1990, 115-118)
v. 1 Jausbert razon ai a drecha	Jausbert, j'ai le bon droit de mon côté, ou la These que je soutiens est bonne {razon ai drecha}	Jausbert, j'ai un bon sujet,
v. 2 S'auzes descubrir mon sen	si j'osois dire ce que je pense,	pour peu que j'ose dévoiler mon opinion
v. 3 ni <u>demostrar , a prezen ,</u> \\ montrer a decouvert//	et divulguer	et exposer publiquement
v. 4 d <u>amor com cueill fola , decha ,</u> \\ pe mauvais loyer//	le mauvais païement que j'ai eu de l'Amour {d'amor cum cueill fola decha}	comment tout un chacun tombe dans un travers incensé :
v. 5 ben sai que son dan <u>esplecha</u> \\ fait opere devore jouit //	je sçai bien que l'Amant qui aime une Dame jeune cherche son malheur ;	je sais bien que c'est à sa propre perte
	mais celui qui aime une vieille	que travaille un amant qui se lie à une dame jeune,
	mord ou mange continuellement, tandis que le fol n'en a qu'a leche	tandis que celui qui courtise les vieilles

v. 6 drutz qu'en dona ioue's pren[216]	doigts, {mort ades quan le fols lecha} c'est a dire –qu'\ on jouit d'une vieille tant qu'on veut, et d'une jeune on n'a que des coquetteries ou des faveurs bien rares.	mord sur-le-champs pendant que le sot lèche.
v. 7 mas qui en'ueilla s'enten		
v. 8 mort ades quan lo fols lecha \\ Amour de vielles n'en fait q[ue] lecher //	Bertran, vous avez sans doute jeuné longtemps {envida destrecha aver estat lonjamen}	Bertan, vous avez longtemps mené une vie indigente,
v. 9 Bertran en'uida destrecha		mais moi, je vais soutenir la jeunesse
v. 11 aues estat loniamen	pour moi je tiendrai pour la jeune,	et votre idée n'en sortira pas indemne;[217]
v. 12 mas ieu m'en'tenrai iouen	et vos raisons sont foibles ;	en effet, les gens de chez nous n'accordent aucune estime à une dame vieille ou desséchée ;
v. 13 e uostra razos es¸brecha¸	car parmi nous la vieille dessechée	ce que vous dites est tellement faux
v. 14 quar dona ueilla ni secha	n'est d'aucune valeur : et vous devriez mourir a coup de fleches	que vous devez en être abattu d'une flèche.
v. 15 non a pretz mest nostra gen	d'en parler comme vous faites.	
v. 16 e dizetz tal faillimen		
v. 17 don deuetz morir ab flecha		
v. 18 Jausbert drudari'es morta	Jausbert la galanterie est morte	Jausbert, l'amour est mort
v. 19 en las ioues quieu ho sai	parmi les jeunes fem[mes] je le sçai,	parmi les jeunes femmes, je le sais,
v. 20 e proeza non es mai	et il n'i a plus de vertu {proeza}	et l'on n'y trouve plus de mérite;
v. 21 a bans n'es la¸clau estorta¸ \\ pe au figuré la clef est faussée pe ne peut y entrer //	la Clef est fauss[e]	au contraire, la clef de ces qualités leur a été arrachée ;
v. 22 mas qui abueilla si deporta	celui qui jouit d'une vieille	mais quand on s'amuse avec une vieille,
v. 23 so auet seiorne iai	qui le reçoit chez elle	on passe du bon temps et on se repose aimablement ;

[216] « Ben sai que son dan ESPLECHA // Drutz qu'en dona jove s'empren. » que Raynouard traduit ainsi « Je sais bien que son dommage *opère* galant qui pour jeune dame s'enflamme. » (1838-1844, 184).
[217] Gouiran utilise le futur à cause de son texte souce du chansonnier **Da** : « e vostra rasos er brecha ».

v. 24 eiois d'afan e d'esmai	goute un bonheur tranquille	finis les tourments et l'inquiétude pour celui qu'une
v. 25 cui ueilla met dins sa porta	sans peine et sans allarme.	vieille installe chez elle.
v. 26 Bertran ben sec uia torta	Bertran, c'est prendre un faux chemin	Bertran, c'est vraiment suivre un chemin tortueux
v. 27 qui de ueilla's met em'plai	que de s'amo[uracher] a une vieille ;	que de se soucier d'une vieille ;
v. 28 mas cui las ioues fan iai	celui qu'une jeune rend heureux	mais celui à qui les jeunes inspirent
v. 29 iois e iouens lo conorta	est toujours animé de la joïe et du plaisir :	la gaîté, la joie et la jeunesse le rendent plus fort.
v. 30 e fos pendutz ab ridorta \\ rouette hart de fagot //	que je sois pend[u] d'une hart {ridorta rouette}	Que soit pendu à la hart
v. 31 qui ia met en'ueilla ¸bai¸ \\ met son desir a une vieille//	plutôt que je baise une viei[lle].	celui qui sacrifie un baiser pour une vieille !
v. 32 qui'eu conosc que meils estai	Il faut avoir a faire a la jeune.	J'ai la certitude que
v. 33 qui ab ioues si con forta		celui qui trouve réconfort auprès des jeunes s'en portent mieux.
v.34 Jausbert qui las ioues pregua	Jausbert, a faire l'Amour a une jeune,	Jausbert, celui qui adresse ses prières aux jeunes
v. 35 non es luenh de foleiar	il n'i a qu'un pas v[ers] la folie :	n'est pas loin de déraisonner,
v. 36 que las ioues uei raubar	les jeunes pillent plus que les	car elles vivent de rapine plus encore que le pillard Aspois,
v.37 plus que sel qui cor ab ¸egua¸	brigands qui font des courses a cheval :	monté sur sa jument ;
[un vers manquant dans **E**]		aussi, je les renie du fond du coeur,
v. 38 mas de tal ueilla m'ampar	je m'attache a une vieille	mais je me pourvois d'une vieille
v. 39 que'm fassa matin dismar	qui ne me laisseroit pas aller a une lieüe	qui me fasse déjeuner le matin avant de me laisser parcourir une
v. 40 ans que'm laisir una legua	sans me faire dejeuner {dismar} \matin/ auparavant	seule lieue.
v.41 Bertran ben es cauza ¸pegua¸ \\ pe sotte folle //	Bertran , c'est une grande sottise	Bertran, il faut être un vrai sot
v.42 qui per son cors esfugar	que de se louer {logar} a une vieille	pour vouloir se donner en location à une vieille
v. 43 se uol de'ueilla logar		

logar : prendre à louage / louer	pour se tirer de la misere, pour vivre {per son cors esfugar }	pour des raisons de bien être matériel ;
v. 44 per quieu ab lor no ueill tregua	je ne veux avoir avec elle ni paix ni treve,	aussi je refuse toute trêve avec de telles gens ;
v. 45 e fai mal qui drut non negua	et l'on doit noïer le galant	c'est une mauvaise action de ne pas repousser un amant
v. 46 qui ab ueillas uol colgar	qui veut coucher avec une vieille :	qui préfère recevoir à donner.
v. 47 que mais uol penre que dar	Que celui qui aime mieux prendre que donner	S'il aime coucher avec les vieilles,
v. 48 quar no iai ab una segua	ne v'at'il coucher avec une ... {segua}	pourquoi ne le fait-il pas avec une scie ?
v.49 Jaus bert diables. la gacha \\ Le diable la guette imprecation //	Jausbert que le Diable guette	Jausbert, le Diable guette
v. 50 qui de las ueillas ditz mal	celui qui dit du mal des vieilles ;	celui qui critique les vieilles,
v. 51 quar tant aun lur pretz cabal	elles ont tant de merite qu'elles	tant leur mérite est parfait ;
v.52 que las iouen n'an sof− l\racha	n'en laisse\nt/ point aux jeunes	les jeunes, en revanche, en sont complètement dépourvues,
v.53 quar putia las en pacha \\ putanisence //	qui sont enfoncées dans la debauche {putia}	car leur putanisme y met empêchement
v. 54 e˙uendon lur cons a frau	vendent leurs faveurs en fraude {lur cons a frau}	et elles vendent leur con en secret :
v.55 e tot s˙em porta la clau \\ sic. je croi faute p. tots om //	celui qui en donne le plus	celui qui dépense le plus d'argent pour l'obtenir
v.56 qui plus deners hi destacha \\ lasche plus d'argent //	en emporte la clef {en est le maitre};	en emporte sans conteste la clef.
v. 57 Bertran fols es qui sestacha \\ [s'at]tache //	Bien fol qui s'attache	en emporte sans conteste la clef.
v. 58 ab ueill ṭụṇ\ṭịṛạ iornal	a une vieille et y travaille a la journée, comme un manoeuvre :	Bertran, il faut être fou pour s'attacher à une vieille :
v. 59 quieu am mais un bon caual	Bernard -j'aime mieux, \ j'aime mieux	elle est perpétuellement désagréable !
v. 60 caualguar que una uacha	monter un bon cheval,	Moi, je préfère être monté sur un bon cheval
v. 61 ni rossin ab cela fracha \\ Gette //	ou un roussin avec une selle rompuë qu'une vache,	que sur une vache ou sur un roussin dont la selle est rompue ;

v. 62 e'uos tenh be per babau \\ babouin sot //	et je vous tiens pour un benest	aussi, je vous tiens pour un imbécile ;
v. 63 enon uos tenh per ren ¸au¸ \\ rien autre vous mentez com(m)e une pie //	et puis c'est tout ; {vos tenh per bobau e no uos tenh per ren cui}	à mon avis, vous n'êtes pas sincère
v. 64 ans **mentet**z com ceratz ¸gacha¸	vous mentez comme une sentinelle {gacha}	et vous mentez comme une sentinelle.
v. 65 Jausbert per ueillas m'esiau	1er Envoi. Jausbert je suis content des vieilles	Jausbert, ma joie me vient des vieilles :
v. 66 qu'em dan un esperitau	et des chapons \\ sens douteux//	elles me donnent du vin qui a du montant,
v. 67 e \×/ capos ab carn de'uacha	avec viande de vache, ou qu'un demon me damne.	des chapons et de la viande de vache.
v. 68 Bertran ia ueilla– m \ sn pot¸¸blau¸	Bertran, Dieu me garde qu'une vieille {pot blau} pe portant une riche blaude une belle robbe	Bertran, n'embrassez jamais, je vous en prie, une vieille aux lèvres bleues
v. 69 no'm baize per son estau	\me / baise dans sa maison :	pour sa maison,
v. 70 quar lapel ha moll'e ¸fracha¸ /.	elle a la peau trop molle et trop flasque.	car elle a la peau molle et flasque.

5. Explication de la chanson *Amors, e ! que us es vejaire* (BEdT 070,004) de Bernart de Ventadorn accompagnée de « Traduction du 1er. Couplet de la Piece de B. de Ventadour B. 31. » (ms. 3281, f. 213v)

Partie de gauche, traduction en vers	Partie de droite, explication
Amour qu'en pensez vous Est il un plus grand fol que moi Quoi vous voulez que je sois amoureux Et vous ne voulez pas que je sois ecouté Je ferai donc ce que vous m'ordonnés Je le ferai puis qu'il le faut ainsi Je le ferai ; mais il est inhumain De vouloir que toûjours je vive malheureux.	Il se plaint de son amour qui le fait soupirer depuis plus d'un an, et dont les beaux semblant[s] qui seuls lui conservent la vie redoublent son martyre. Suivant un Ms. l'Envoi est a ¸Alegret¸ au Dalferand qu'il charge d'envoyer sa chanson a son ¸Tristan. au Dalferan signifie p.e. va sur ton auferan cheval d'un certain poi[l] comme alezan/

6. *Leu pot hom gaug e pretz aver* (BEdT 392,023) Raimbaut de Vaqueiras

Ms. 3092 f. 79v-80	ms. 3284 f. 36
Leu pot hom prez & gauch aver Ses amors qi bei sap poignar	On peut bien se passer & d'Amour & d'Amie Et demener ecor belle & joïeuse vie.

7. *Ara pot hom conoisser e proar* (BEdT 392,003) Raimbaut de Vaqueiras

ms. 3095, f. 66v	ms. 3284, f. 54
Muer can uos uey e can no us puesc vezer Cug murir sols ab tot autra campanha	je meurs d'amour quand je vous vois, et de douleur quand je ne vous vois pas, sans vous tous l'univers est un désert pour moi.

8. *Ailas! e que·m fau mei oill* (BEdT 437,001) Sordel

Ms. 3091, f. 45	ms. 3284 193
Aylas e que'm fan miey huelh Quar no uezon so qu'ieu uuelh	A quoi me servez vous mes yeux ? Celle que j'aime, helas ! n'habite plus ces lieux.

9. *Lo dous consire* (BEdT 213,005) de Guillem de Cabestaing (ms. Moreau 1585, f. 407)

Version du manuscrit	Version de l'*Histoire littéraire* p. 138
Le doux penser qu'amour souvent me donne, Dame, me fait chanter de vous maint vers plaisans, quand je me figure vôtre chere et gentille personne que je desire plus que je ne fais parroître ; et si je m'en separe je n'y renonce pas : sans cesse je vous supplie par vôtre franche bienveillance Dame en qui beauté plaît et s'embellît ; et maintes fois je m'oublie en vous louant et en vous criant merci ; (par les éloges et les supplications que je ne puis me tenir de vous adresser	Les douces pensées qu'amour me donne, produisent la gaieté de mes chants. O vous, dont la beauté me transporte,
Que je sois a jamais maltraité \ haï de l'amour qui me deffend \ vous deffend a moi /de vous voir, si jamais mon cœur vers d'autre amour se tourne. Vous avez changé mes ris en resveries, et nul homme ne sentit un plus cruel martyre : car je vous abandonne et je vous renonce, et fais semblant de ne vous plus aimer, vous que j'aime plus que toute autre chose qui soit au monde. Tout ce que je fais par crainte, vous devez le prendre en bonne part même quand \ mon absence/ je ne vous vois pas	que je sois maudit de l'amour, si j'en aime une autre…
Mon amour de jour en jour se renouvelle, tant me semble belle la contenance de celle que j'adore. Bien paroît il qu'amour m'a surmonté, qu'avant même de vous voir j'aspirai a vous aimer et a vous servir, je me suis rendu a vous de tout mon cœur sans reserve [407v] Nulle autre Dame ne peut me faire plaisir ; et il n'y en a point dont je voulusse prendre la jouissance et le plaisir d'en être aimé, en troque de vos saluts et de vos bons jours.	

Madame je ne perds point l'idée de vôtre visage et de vôtre dous sourire ni de vôtre merite ni de vôtre joli corps si blanc et si lisse, si poli ; et si la foy me rendoit aussi fidele a Dieu, j'entrerois sans faute tout vif en Paradis Ainsi vous suis je demeuré toujours loyal sans autre bien avoir de vous Et j'aurai perdu maintes autres faveurs, mais les prenne qui voudra, j'aime mieux me mettre au hazard d'un bien qui peut me venir de vous \ sans avoir de promesse assurée me mettre au hazard du bien que je puis / sans avoir [biffure] esperer de vous dont jai acquis tant de gloire.

Si la foi me rendoit aussi fidelle à Dieu, j'irois tout droit en paradis …

Avant que la douleur ait tout a fait surmonté \ consumé mon cœur que l'amour et la pit[ié] dessendent dans le vôtre en me rendant \ ramenant ma joye et chassant mes soupirs et mes pleurs. Que vôtre noblesse et vôtre grandeur ne me fassent point obstacle ; tout ce que vous valez seroit perdu pour moi si la pitié ne s'y joignoit. Ah ! douce et franche Dame quelle generosité | c'eût été a vous si du premier moment que je vous implorai \ demandai vous m'aviez accepté ou réfusé : car maintenant je ne sai ou j'en suis.

Je n'ai point d'armes pour me deffendre de vos charmes. faites vous un honneur d'avoir pitié de moy ; que Dieu ni ses saints qui le prient (ni sos prezadors, ne m'ecoute[rature] jamais, al(ors) ne me mette jamais au nombre de ses amis ou de ses saints (precadors) si je voudrois pour [408r] pour les biens des quatre plus grands Rois, qu'amour, franchise et bonne foi me fussent inutiles : car je ne puis me detacher de vous en qui mon amour s'est si fortement livré ; et si par un baiser vous eussiez daigné l'accepter ou l'agréer, je ne voudrois pour rien en être affranchi.

Je n'ai point d'armes pour me défendre de vos appas. Faites-vous donc un honneur d'avoir pitié de moi.

Comment pourroit il donc arriver que je ne trouvasse grasse aupres de vous la plus belle D^{e}. qui fut jamais jour et nuit, tant debout qu'a genoux, j'implore S^{te}. marie de maccorder vôtre amour. Je fus élevé des mon enfance pour executer vos ordres, et que Dieu me delaisse, si je veux m'en retirer. Franche Dame debonnaire permettez seulement que je baise vos gans. Je tremblerois d'en demander davantage ; de demander autre chose.

Permettez du moins que je baise vos gants. Je n'ose prétendre à de plus insignes faveurs.

Bonne D^{e}. et courtoise, sous quelque peine que ce fust, je ferois tout ce que vous souhaiteriez de moi sans qu'aucune autre consideration pût me retenir \ et je compterois pour rien quelque défense qu'on me fist.

Remon la beauté et le merite de ma Dame ont pour\sur moi plus de force\ d'empire que toutes les deffenses.

10. *Aissi com cel que baissa·l foill* (BEdT 213,001) de Guillem de Cabestaing (ms. Moreau 1585, f. 409)

Version du manuscrit	Version imprimée
Tel que celui qui laisse les feuilles et choisit entre les fleurs la plus belle, tel j'ai choisi dans un haut jardin la plus belle de toutes : car Dieu même sans doute la fit semblable a sa propre beauté, et voulut que ses charmes fussent encore releves par sa modestie qui la rend si gracieuse.	Entre mille fleurs, dans un superbe [140] jardin, j'ai choisi la plus belle. Dieu même, sans doute, la fit semblable à sa propre beauté. La modestie relève l'éclat de ses charmes.
Ses yeux courtois avec un doux regard ont fait de moi le plus gay et le plus tendre des amants. Jamais l'amour dont j'ai le visage baigné de pleurs ne fut declarée ; mais maintenant je l'explique dans mes vers au gré de celle que tant d'amants ont recherchée et dont nul na joui.	La douceur de ses regards m'a rendu le plus tendre & le plus heureux des amans. J'en pleure de joie. Mon amour, que je n'osois déclarer, peut maintenant paroître dans mes vers, au gré de l'objet qui m'enflamme, qui de tant d'adorateurs n'a écouté que moi.
Je ne chante point des louanges en lair comme les autres Poëtes ; mais c'est verité pusse[nt] et j'en ai mille garants dont chacun a le même desir que moi ; et les plus gais sont frappes au cœur des traits d'amour que personne n'esquive et qui sont les plaisans plaisirs d'amitié ; mais le coup m'a plus fortement –assener\ assennés tant que plus je veux dormir, plus je m'éveille	Je ne chante pas de vaines louanges, comme les autres poëtes. De ses yeux partent des traits, dont personne ne peut se défendre ; mais ils n'ont blessé personne autant que moi…
[409v] Son merite superieur habite au plus haut appartement de Ma Dame qu'on estime comme la plus belle qui soit. Dieu la forme par telle industrie qu'elle est aimée de to[us] les bons par tout ou elle montre sa grande beauté et sa valeur, dont elle est plus garni[se] que les meilleures. Elle est si belle et de si bonnes mœurs qu'elle me fait mepriser\ oublier toutes les autres merite et beauté avec politesse sans fausseté ; ensorte que sans manquer a ce que demande la courtoisie, et sans se faire des ennemis, elle en impose aux amants presomptueux, et confesse sa reputation.	Son mérite l'élève à la plus haute région de l'honneur. Jamais on ne vit tant de vertus & tant de grâces. Elle excelle dans l'art de plaire ; sa sagesse imprime le respect aux amans présomptueux, & sa réputation est à l'abri de toute atteinte.

Réception et étude de la poésie lyrique médiévale de langue d'oc au siècle des Lumières : œuvres et manuscrits de La Curne de Sainte-Palaye

Résumé

Notre thèse propose de combler une carence de l'histoire littéraire des troubadours en étudiant en détail les travaux de l'érudit parisien Sainte-Palaye, c'est-à-dire tous les manuscrits qui lui ont permis de travailler sur les troubadours. Notre objectif est de déterminer quel tournant représente le travail de cet érudit dans la réception des troubadours sous l'Ancien Régime, malgré l'oubli dans lequel est tombée sa contribution à cause de la publication de l'*Histoire littéraire des troubadours* rédigée par Millot (un abbé plus soucieux de préserver les mœurs des lecteurs que de faire connaître la *fin'amor* par les textes). Grâce aux annotations inscrites par Sainte-Palaye dans les marges de ses manuscrits, nous suivons pas à pas le labeur que ce dernier a mené dans plusieurs disciplines : philologie, linguistique, littérature et traduction. Nous essayons de déterminer quel regard cet académicien des Lumières non occitaniste porte sur cet ancien texte médiéval poétique.

Mots-clés : philologie ; troubadour ; occitan ; linguistique ; réception ; romanistique.

Reception and Study of Medieval Lyric Poetry in Occitan during the Age of Enlightenment: Works and Manuscripts of La Curne de Sainte-Palaye

Summary

My thesis proposes to fill a gap in the literary history of the troubadours by studying in detail the work of the Parisian scholar Sainte-Palaye, that is all the manuscripts that enabled him to work on the troubadours. My aim is to determine what turning point this scholar's work represents in the reception of troubadours under the Ancien Régime, despite the oblivion into which his contribution has fallen because of the publication of Millot's *Histoire littéraire des troubadours* (an abbot more concerned with preserving readers' morals than with making the *fin'amor* known through texts). Thanks to the annotations written by Sainte-Palaye in the margins of his manuscripts, I can follow step by step the work he carried out in several disciplines: philology, linguistics, literature and translation. I tried to determine how this non-Occitan academician of the Enlightenment considered this ancient medieval poetic text.

Keywords : philology ; troubadour ; occitan ; linguistics ; reception ; literature.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :
ED 5 – Concepts et langages
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Langue française